مقدمة العدد

لقد حظي مفهوم النص باهتمام كبير من لدن علماء العربية قديما وحديثا. وتمحورت حوله علوم عديدة في مقدمتها النحو والبلاغة والتفسير وإن اعتنى كل مجال بموضوعه. فالنص لغةٌ تتجسد في البناء وقواعده وتراكيبه، وهو أدبٌ ينعكس في صور بلاغته وأساليبه.

وبفعل التطور المعرفي في حقل العلوم الإنسانية عموما، عرفت بلاغةُ الخطاب تطبيقات متنوعة تولَّدت عنها مفاهيمُ لغويةٌ ونقديةٌ وتحليليةٌ متعدِّدة من مثل «التحليل البنيوي»، و«السياق النصي»، و«التأويل» و«المنهج المعرفي» و«التناص» و«التفاعل النصي» وغيرها. وهي مفاهيم وأدوات إجرائية تطبيقية لا شك أن لها جذورا في التراث العربي اللغوي والبلاغي وإن بصور ومصطلحات مغايرة.

والجديد إنما هو في الجمع بين مناهج الدرس الأدبي البلاغي والمعطيات التحليلية للدرس اللساني الحديث، وتوظيفِ ذلك كله في الدراسة المعرفية للظواهر الأدبية واللغوية بشكل ترابطي تلازمي مما يفسر الحديثَ عن المظاهر الكلية للنص وعملياته التحليلية اللغوية والبلاغية. والخطاب النصي إنما يتبلور في أبنيته اللغوية ومضامينه الأدبية، وينظرُ في بلاغة الخطاب النصي الأدبي واللغوي معا وفق ترابطٍ منهجيٍّ.

وتتمحور مقالات هذا العدد من مجلة جذور حول ذات الموضوع؛وتناقش من وجهات نظر مختلفة نظرية وتطبيقية ونقدية

قضايا تتعلق ببلاغة الخطاب ومناهج تحليل النص بنمطيه الشعري والنثري.

يقدم الدكتور محمود توفيق محمد سعد من الأزهر الشريف في المقال الأول «مراجعاته الناقدة لموقف البلاغيين من علاقات المعاني فصلا ووصلا»؛ ويتحدث فيه عن «موقع القول في الوصل والفصل» من باب علاقات المعاني، لأن مناط التعالق بين مكونات الكلام إنما هو المعاني لا صورها؛ وصورة الكلام مرآة لحال المعاني في وجودها القلبي، والكلمة صورة المعنى القائم في النفس الإنسانية.

ثم يناقش «مرجعَ القول في الفصل والوصل في العقل البلاغي» مستندا إلى ما جاء عند الجرجاني في «الأسرار» و«الدلائل»، لينتقل إلى «مُراجعات في مفهوم الفصل والوصل» و«مراجعات في المعنى الجامع المقتضي للعطف بالواو»، و«مراجعات في مناطات تلاقي الجمل وموقعها من الفصل والوصل» وصولا إلى «نقد مذهب البلاغيين في صور الفصل»، وانتهاء بـ «مراجعة في القول بشبه كمال الانقطاع (القطع احتياطا)».

وفي المقال الثاني يحلل الدكتور محمود فرغلي من جامعة المنيا كلية دار العلوم قضية «شعرية السؤال من خلال هوامل التوحيدي»، حيث يوضح أن بنية السؤال والجواب بنية متلازمة وشكل من أشكال الخطاب، وأنها من أكثر البنى الخطابية تداولا في حياة الإنسان شفاهة وكتابة. ويشير إلى مكانة السؤال في القرآن الكريم الأمر الذي حذا بالعلماء القدامى إلى توظيفه في طرق التأصيل والتفكير في العلوم الإسلامية على اختلاف أنماطها. ومن ثم فقد كان للسؤال أثر في تكوين العقل المسلم باعتباره طريقة في التفكير. ومن حيث كون السؤال خطابا وفعلا كلاميا فهو يؤثر على الطريقة التي يتم بها تنظيم المعلومات.

كما وُظِّفَ السؤالُ في النقد الحديث لما يتيحه من أفق للتطبيق، والكشف عن الكيفية التي يتشكل من خلالها المعنى ويفهم. وقد اهتمت نظريات الخطاب بالسؤال وتصنيفه وفقا للوظائف التي يؤديها. وربطت نظرية الحجاج بين السؤال والحُجَّة حيث يقوم السؤال بالقوة الحجاجية وبإعادة النظر؛ ولذلك ارتبط بالجدل. وبذلك كان السؤال معنى من معاني البلاغية وصورةً من صور تلقي العلوم وتبادل الفِكَر. وهكذا نجد صاحب المقال يركز على أسئلة التوحيدي وربطها بالسياق الخطابي المؤطر له، وهو ما يشكل ركيزة أساسية من أسس أدبية السؤال في رأيه. وهي أسئلة يحوطها الاستدلال والحجاج والاستشهاد والوصف والتضمين والإعراب والتداعي. وهو عندما يمارس السؤال إنما يمارس عملية التفكير باعتبارها عملية مساءلة.

ويتناول الدكتور عبدالوهاب صديقي من نيابة التعليم بطانطان - المغرب في المقال الثالث موضوع: «الخطاب والسياق في لسانيات التراث» مؤكدا على ترابط الخطاب والسياق وتلازمهما إذ لا خطاب من دون سياق يوضع فيه ويفسره. ويشير فيه إلى أن علماء كثر اعتنوا بالخطاب وسياقاته في علوم كثيرة منها النحو والبلاغة والأصول التفسير واللسانيات. وإذا كان التراث البلاغي العربي غني في تناوله لكثير من المصطلحات والمفاهيم الصالحة لأن تستثمر في التحليل النصي وفي بلاغة الخطاب عموما فهذا لا يعفينا من الانفتاح على مستجدات الدرس اللساني المتعلق بلسانيات الخطاب والإفادة من الأدوات والإجراءات التطبيقية التي يقدمها.

وقد اعتنى صاحب المقال بتعريف الخطاب في لسانيات التراث في المعاجم والمصادر النحوية والبلاغية حيث تنوعت معانيه من فعل الخطاب والمخاطبة ومراجعة الكلام بيْن ذاتين متفاعلتين متواصلتين

في سياق ومقام معين قصد تحقيق الإبلاغ والتأثير والتأثر، وبيّن استقامة الكلام والإِحَالَة والعلاقات الإسنادية والمقامية. كما حاول تعريف السياق اللغوي الإعرابي والمقامي ودورهما في تغيير الخطاب مستشهدا بما ورد عند سيبويه والجرجانيوالقرطاجني.

ويناقش الدكتور صادق السلمي من اليمن في المقال الرابع «مصطلح التفاعل النصي نشأة وامتدادا». ويبدأ بمحاولة تقديم تعريف مصطلح «النص» كونه «حقل الممارسة التناصية». ثم يهتم بمصطلح «التناص» بوصفه «جامعا حقيقيا لنظريات النص في اتجاهات ما بعد البنيوية»، ليعتني بمصطلح «التفاعل النصي» باعتباره «أداة الممارسة النصية». ويركز فيه على «الحوارية» وعلى «الإنتاجية النصية».

ويتحدث الدكتور محمد فتحي فرج من جامعة المنوفية-مصر في المقال الخامس عن «العقاد وعن عبقريته ناثرا وقاصا». وهو حديث عن خصائص أسلوب العقاد في النثر والقصة. ويدرس بعضا من ملامح أسلوبه مركزا على «العلْمية» و«المنطق» إذ يعتمد المقدمات التي تفضي إلى نتائج، وأفكارُه مُرتبَةٌ ترتيبا يتميز فيها البدْء والختام، وبذلك كان أدبُ العقاد أدبَ الفكرةِ الواعيةِ في أرفع منازلها؛ وأسلوبُه أسلوبٌ علْميٌّ ما لم تغلب عليه طبيعة الموضوع؛ والجملة عنده بنيان مرصوص، وهو يؤثر المعنى على اللفظ وإن استهواه السجع أحيانا.

والعقاد مهتم بالعربية الفصيحة لا يتساهل في استعمال لغة غيرها، وبذلك فأسلوبه «إعجاز في إيجاز» و«سهولة في أداء» و«ارتباط المعاني بالعبارة» و«وضوح الفكرة». كما أن إعجابه بفن القصة جعله يكتب ويترجم. فقد كتب «أحسن حمار» و«أنا» و«العذراء والشيطان» و«حياة قلم» و«سارة». حاول صاحب المقال التركيز على تحليل قصة «سارة» ليبين من خلالها قواعد القصة كما هي محققة فيها من حيث

اشتمالها على حوادث تحكي وتقص، ووصف للأشياء والأحداث، وأشخاص يصورهم القاص تصويرا فنيا دقيقا، وحوار يشيع في القصة بين أشخاصها.

أما الدكتور محمد علي عبدالمعطي من جامعة أم القرى فيدرس في المقال السادس من هذا العدد مسألة «التشكل الفني وأبعاده الجمالية في رائية التّهاني «يا كوكبا ما كان أقصر عمره»، التي يرثي فيها ابنه أبا الفضل. ويعدُّها صاحب المقال أشهر قصائد الرثاء في الشعري العربي قديمه وحديثه. ويشير إلى أن عمله هذا يدخل ضمن النقد التطبيقي، تطبيق المنهج الفني في النقد على العناصر المكونة للقصيدة من بناء وخيال ووحدة وأسلوب ولغة وموسيقى. فهو يهتمبدراسة وتحليل عناصر الشكل الفني وإدراك نسقها بمنهج قادر على أن يرى فيها الأبعاد المختلفة. وهكذا يركز في دراسته على البناء الفني للقصيدة مركزا على «العنوان» وعلى «الطول» و«الوحدة» و«التركيب» و«الصورة والخيال» و«جمال التصوير» و«الأسلوب واللغة» و«الموسيقى».

مراجعات ناقدة

في موقف البلاغيين من علاقات المعاني فصلاً ووصلاً

محمود توفيق محمد سعد(*)

أمَّــا قبــلُ:

ممّا هو قارٌ في العقلِ البلاغيّ أنّ دقائق أسرارِ بلاغةِ بيانِ الوحي ممَّا لا سبيلَ لأحد أن يُحيط بِها ، فذلك وجهٌ مِن وجوه إعجاز هذا البيانِ، بلْ إنَّ مِن أَعيان علماءِ «علم البلاغةِ العربيّ» مَن يذهبُ إلى أنّ «مسائل علم المعاني بأسرِها ممّا لا يحيطُ بها إلاَّ علمُهُ تعالى، وذلك ؛ لأنَّها مستخرَجةٌ عَن تتبعِ جزئياتِ التَّراكيب وتعرّف ما لها من لطائفِ النُّكتِ مُفصَّلة على وجه يَتحَصَّل به قاعدةٌ كُليّة هي مَسألَة مِن «علم المعاني»، ولا شَكَّ أنَّ آحاد التَّراكيب غَيْرُ مُنحصِرةٌ، فلا يُمكنُ لِبشرٍ أن يطَّلعَ عليها ويتعرَّفَ جَميعَ لطائِفها ، حتَّى يستخرِجَ جميعَ القواعدِ المُتعَلّقة بجميع نُكتِها ، فكثيرٌ مِن مسائلِ «علم المعاني» يُعدُ بالقُوّةِ ، وَلَم تَصلْ أَذهَانُ الرّاضَةِ إليْها ، ولا إلى اللّطائفِ الْجُزئيّة الّتِي تُستخرج هِي مِنها ، بَلْ عِلمُ اللهِ تعالى محيطٌ بجميعِ مسائله، وبتفاصيل لطائفِ التَّراكيب الَّتي هِيَ مَبنَى تلك المسائل بلا تتبّعٍ»(1).

(*) أستاذ في جامعة الأزهر الشريف - مصر.

وهذا يحملُ إلى كلّ قلب أنّ ما يتوافدُ عليْه من جهودِ أهلِ العلم إنّما هو نزيرٌ من كثير، وأنَّ من وراءِ ذلك فَيْضًا بالغًا: ﴿**كلاًّ نُمدُّ هَؤُلاء وَهَؤُلاء مِنْ عَطَاء رَبِّكَ وَمَا كَانَ عَطَاء رَبِّكَ مَحْظُورا**﴾ [الإسراء: 20].

وممَّا هو أصلٌ قائمٌ أنَّ «المعانِي المستنبطة بالوسائل البلاغيّة ليستْ ذات نغمة عالية، وإنّما تهمسُ بِصَوتٍ خَفيضٍ تَسمعُها الأذنُ الّتي تعرِفُ كيفَ تسمَعُ هَمهَمةَ الرّوحِ، واختلاجَةَ القلبِ وحَفيفَ الفِكرِ. القَعقَعةُ الجهيرةُ الّتي تدوّي فِي كلِّ أُذنٍ هِي بلاغةُ الألسنةِ والأفواه»[2] الفارغة من لطائف المعرفة ودقائقها التي بها يكون التثقيف النفسيّ الذي له يُقرأُ البيانُ البليغُ، وكلُّ كلام خلا من هذا التثقيف ليس أهلا لأن ينعت بأنّه بليغ ؛ لأنه خلى من جوهر رسالتِه.

ذلك أنَّ رأس الوظيفة الجمالية للبيان البليغ شعرًا أو نثرًا إنّما هو إيصال المعنى الذي هو مزاج فكر صحيح ودقيق وشعور نبيل إلى القلب وتقريره فيه وتوطينه وتفعيلِه . وهذا أمرٌ تلاقى عليْه أهل البصر قديمًا وحديثًا.

*****

وممّا لا يَخفَى – أيضًا – على طالبِ علم بالبيانِ أنّ عالمَ البيانِ كمثلِ عالمِ الإنسانِ ، وأنّ عالمَ الإنسانِ لا تستقيمُ فيه الحياة، ولا يؤدّي الإنسانُ رسالته إلا من خلالِ حُسنِ العلاقاتِ بين مكوِّناتِ هذا العالمِ ومن خلالِ وثاقة التَّرابطُ بينها ، فَإِنَّ أصغر تَكوّنٍ إنساني يُسمَّى «أسرة» وله عمودان رئيسان، ثم تتفاوتُ الأُسرُ في اتّساعِ مكوناتها وتنوعها، فقد تمتدّ الأسرة الواحدة للتجاوز عشرات الأفرادِ ، إذا ما كان هذا في عالم الإنسان ، فإنّ أصغرَ مكونٍ في عالمِ البيانِ يُسمّى «جملة» وله – أيضًا – عمودان، ثُم تتفاوتُ الجُملُ في اتساعِ مكوناتِها وتنوعها، فقد تمتدُّ

هذه الجملةُ لتتجاوز عشرة أبيات في الشعر، كما تَرَاه فِي بعضِ شعر الهذليين فيما يسمى بالتشبيه الدَّائري عند المحدثين[3].

وتبصّرُ العلاقة بين مصطلح «الأسرة» في عالم الإنسان، ومُصطلَحِ «الجملةِ» في عالمِ البيان. تجدْهما من حقلٍ دَلاليّ واحدٍ دالٍّ على توحدهما في التكوينِ والوَظيفَة..

فالكلمةُ في بناءِ الجملة كالفردِ في بناءِ الأسرة، فمِن الكلم في الجملة ما هو بمنزلةِ الأب ، ولذا يُسمّى «مسندًا إليّه» عند البلاغين، ومنه ما هو بمنزلةِ «الأم» ولذا يُسمى «مسندًا» عندهم. ثم تتوالى مكونات الجملة ، التّي تتعلقُ بالمسندِ «الأم» وكلّهم في الجملة كما في الأُسرةِ راع ، وكلٌّ راع مسؤولٌ عن رعيّته. سواءً بسَواء . فليس هنالك كلمةٌ أو حركَةٌ في بناءً الجملة إلاَّ ولها أثرٌ بالغٌ ، وموقعٌ مَكينٌ في أداءِ الجُملة رسالتها ، كمثل ما يكونُ لِكُلِ فرد مِن أفرادِ الأسرةِ حتّى الخادمُ كما جاءَ في بيانِ النبوة راعٍ فيها ومسؤولٌ عن رعيته.

وإذا كانت الأُسـرةُ على الرَّغـم من تماسكِها وتـآخِـي مكوناتها لاتستقيمُ حياتُها، ولا تـؤدّي رسالتها إذا ما تفاصلتْ عَن غيرِها من الأُسر في المجتَمعِ الإنسانيّ ، فإنَّ الأمرَ كمثلِهِ في عالمِ البيان: مَهما تحقَّقَ لِلجملة من تماسُكِ مكوناتها وتآخيها، فإنّها لا تـؤدِّي رسالتَها الإفهاميَّةَ لمقاصدِ المُبينِ بِها إذا ما تفاصلتْ وتحاجزتْ عن غيرِها مِنَ الجملِ في المجتمعِ البيانيّ، فقيمة الجملة في عالمِ البيانِ أن تستحيلَ كالكلمةِ في الجملة، وهكذا يتصاعد الحالُ في العالَمين سواءً بسواء.

من هنا كان النَّظر فيما عُرِفَ عندِ البلاغين بعلاقات المعاني فصلاً ووصلاً ممّا يحتاجُ المرءُ إلى مزيد اعتناء بخدمته، ومراجعة ماجاء عن أهلِ العلمِ فيه مراجعةً ناقدةً بوجهيها: التفسيريّ والتقويميّ،

ففي هذين: النّقد التّفسيريّ والنّقد التّقويميّ ما يُحقّق شيئًا من التَّجديد للقولِ في هذا البابِ. والتَّجديدُ الرّشيدُ كما لا يَخفَى ضرورةُ حياةٍ ماجدةٍ.

*****

وممَّا يحسُنُ التَّذكير به ليتقرّرَ في النّفسِ ، وليكونَ حاضرًا لايغيبُ أبدًا أنّ «الفصل والوصل» مصطلحًا بلاغيًّا لا يكونُ النّظرُ فيه نظرًا بلاغيًّا إلا إذا كان المحلّ قابلاً لأيّهما، فيقتضى السّياقُ والمقام والقصدُ والمعنى اختيارَ أحدهما، بينما المرغوبُ عند نزولاً على هذا الاقتضاءِ لا يَمنعُ منه عقلٌ أَو منهاج لغة. فإذا اقتضَى العقل أو أصل الأداء اللغوي عطفًا أو عدمَه، فإن العقلَ البلاغي لا يشتغلُ بهذا لأنه ليس هنا اختيار وصنعة.

ومِن ثَمَّ سيتبيّنُ لك أنَّ كثيرًا ممَّا جاء الكلامُ فيه «فصلاً و وصلاً» في أسفارِ البلاغيين والمفسّرين لا يكون النَّظرُ فِيه حينذاك نظرًا بلاغيًّا ، وحقُ النَّظر البلاغيّ أن يُعرضَ عنه لغيره.

ذلك أنَّ الأصلُ المنهجيّ الّذي لا يمكنُ الغفلة عنه أنّه «لا فَضيلةَ حتَّى تَرَى في الأمرِ مَصْنعاً، وحتَّى تَجدَ إلَى التخيُّرِ سبيلاً، وحتَّى تكُونَ قَد استدركْتَ صَواباً»وما هذا الصّوابُ المُستدركُ بصوابِ عقليّ أوْ لغويّ «لأنَّا لَسْنا في ذكْرِ تقويمِ اللِسان، والتحرُّز منَ اللحنِ وزيغ الإعراب، فتعتد بمثلِ هذا الصَّواب. وإنما نحنُ في أمورٍ تُدرَكُ بالفكَر اللطيفة، ودقائقَ يُوصلُ إليها بثاقِب الفهم، فليس دركُ صواب دركًا فيما نحنُ فيه حتَّى يَشْرُفَ موضعُه، ويَصعُبَ الوصولُ إليه، وكذلك لا يكونُ تَرْكُ خطأ تَركاً حتى يُحتاجَ في التحفُّظ منه إلى لُطْف نظَر، وفَضْل روية، وقوّةِ ذهنٍ، وشدةِ تيقظٍ. وهذا بابٌ يَنبغي أَنْ تُراعِيَه وأنَّ تُعْنى به»[4].

هذا أصلٌ كليٌّ مَنهجِيٌّ لابدَّ من حُضورِه ، ومِن التَّمَسُّكِ بِه ، وإلاّ كان في الأمرِ خللٌ منهجيٌّ لا يليقُ..

*****

موقعُ القولِ في الفصلِ والوصل من بابِ علاقاتِ المعاني:

إذا ما كانت المعاني فِي البيان بمنزلةِ الأَرواحِ في عالم الإنسانِ وكان التآلفُ والتَّخالفُ والإقبالُ والإدبارُ في عالم الإنسانِ مرجعَه إلى الأرواح كما هدت السُّنَّةُ النبويَّةُ فيما رواه البخاري في كتاب «أحاديث الأنبياء» من صحيحه بسنده عَن أمِّ المؤمنين عَائِشَةَ رضيَ اللّه عنها قَالَتْ : سَمِعْتُ النَّبِيَّ – صَلى اللّه عليه وعلَى آله سلم – يَقُولُ: «**الأَرْوَاحُ جُنُودٌ مُجَنَّدَةٌ، فَمَا تَعَارَفَ مِنْهَا ائْتَلَفَ، وَمَا تَنَاكَرَ مِنْهَا اخْتَلَفَ**» ورواه مسلم في «البرّ والصّلة والأدب» في صحيحه من حديث أبي هريرة، والنّصُّ للبخاري. فإنّ مناط التَّعالق بين مكونات الكلام هو المعاني لا صورها، فالمعانِي – أيضًا – جنودٌ يُجندها المتكلّمُ ما تَعارفَ منها في قلبِه ائتلف في نفسِه وصُوره الدّالة عليّها، وما تناكر منها تفاصلَ اختلافًا وتدابرًا، وظهر أثر ذلك في صورها الدّالة عليها، فصورةُ الكلام مرآة لحالِ المعاني في وجودها القلبيّ. فأنتَ إذ تنظر في صورة بيان مُبين إنّما أنت في حقيقةِ الأمرِ تنظر في قلبه وحالِ المعانِي فيه، فالصورة اللسانية هي التي تشقُّ عن قلبِ المرْء، ومنْ ثَم لا يُؤاخذ المرءُ رحمةً من ربّه سُبحانَه وتعالى بِما يعتملُ في نفسِه حتّى يتكلّمَ أو يفعلَ. كما هدت السُّنةُ النبويّة.

روى مسلمٌ في كتاب «الإيمان» من صَحيحه بسنده عَنْ أَبِى هُرَيْرَةَ رضي اللّه عنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللّه – صلى اللّه عليه وسلم – : « إِنَّ اللّه تَجَاوَزَ لأُمَّتِى مَا حَدَّثَتْ بِهِ أَنْفُسَهَا مَا لَمْ يَتَكَلَّمُوا أَوْ يَعْمَلُوا بِهِ ».

فالكلمة صورة المعنى القائم في النَّفسِ الإنسانيّة. والصّورُ اللِّسانيَّة الدَّالة على تألف المعاني في النَّفس وتعالقها جدٌّ كثيرة ومتنوعة في بيانِ العربية، ولاسيّما بيانُ الوحي قُرآنًا وسنّة، وكان لعلماءِ البيان مزيدُ عناية بالنّظر فيها وتبصّرها وتذوّقها، وكان لصورة الفصل والوصلِ عطفا عندهم العنايةُ الفُضلَى.

*****

مرجعُ القولِ في الفصل والوصل في العقلِ البلاغي:

إذا ما كان قد تبين لك أن القولُ في الفصلِ والوصلِ قولٌ في علاقاتِ المعاني فإنّ القول فيه مرجعه إلى أصولٍ كلية تتمثّل فيما صاغه عبدُ القاهر الجرجانيّ (ت: 471هـ) من كلياتٍ في كتابيه «أسرارُ البلاغة» و«دلائل الإعجاز» من تلك الكليات قوله: «واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته، أن أتوصّل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصل أجناسها وأنْواعها، وأتتبّع خاصّها ومُشَاعَها، وأبين أحوالها في كرم مَنْصبها من العقل، وتمكّنَها في نِصَابه، وقُرْب رَحِمها منه، أو بُعدها حين تُنسب عنه، وكَوْنِها كالحَلِيف الجارِي مجرى النَّسَبَ، أو الزَّنيم الملصَق بالقوم لا يقبلونه، ولا يمتعضون له ولا يَذُبُّون دونه»(5).

وإلى قوله: «وهَلْ يقع في وَهْم وإنْ جُهِد، أن تتفاضلَ الكلمتانِ المُفردتان، مِنْ غيرِ أن يُنظَر إلى مكانٍ تقعانِ فيه منَ التأليف والنظم، بأكثرَ من أن تكونَ هذه مألوفةً مستعملةً، وتلك غريبةً وحشية، أو أن تكونَ حروفُ هذهِ أَخَفَّ، وامتزاجُها أَحسنَ، ومما يَكُدُّ اللسانَ أَبْعَدَ؟

وهل تَجد أحداً يقولُ: «هذه اللفظةُ فصيحةٌ»، إلاَّ وهو يعتبرُ مكانَها منَ النظم، وحسنَ مُلائمةِ معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟

وهل قالوا: «لفظةٌ متمكّنةٌ، ومقبولةٌ»، وفي خلافه: «قلقة، ونابية، ومستكرهة»، إلا وغرهم أن يعبروا بالتمكن عن حسنِ الاتفاقِ بينَ هذه وتلك مِن جهةِ معناهُما، وبالقَلَقِ والنُّبوِّ عن سوء التَلاؤم، وأنَّ الأولى لم تَلِقْ بالثانية في مَعناها، وأن السابقَةَ لم تصلُحْ أن تكونَ لِفْقاً للتالية في مؤداها؟»(6).

وقوله: «واعلمْ أنَّ ممَّا هو أَصلٌ في أنَ يدِقَّ النظرُ، ويَغْمُضَ المَسْلكُ، في توخِّي المعاني التي عرفتَ: أنْ تتَّحِدَ أجزاءُ الكلام ويَدخلَ بعضُها في بعضٍ، ويشتدَّ ارتباطُ ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضَعَها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكونَ حالُكَ فيها حالَ الباني يَضعُ بيمينه هاهنا في حالِ ما يَضَعُ بيَسارِه هناك. نَعم، وفي حالِ ما يُبْصر مكانَ ثالثٍ ورابع يَضعُهما بَعْدَ الأوَّلَيْن. وليس لِما شأنُهُ أن يجيءَ على هذا الوصفِ حَدٌّ يَحْصرُه، وقانونٌ يُحيطُ به، فإنه يجيءُ على وجوهٍ شتَّى، وأنحاءَ مختلفةٍ(7).

هذه الكليات الثلاث تمثل المرجع الرئيس للقولِ في الفصل والوصل، ومرجعيته إليها تستوجبُ أن تكون حاضرةً في القلبِ المتلقّي هذا البيان والمُستّكنِهَ دقائق أسراره ولطائفها. وهو ما يجعل للقولِ في هذا الباب من اللطفِ والدقة ما يفوق القول في غير قليلٍ من الأساليبِ الأُخر. فمن لم يكن على بصيرة بفقه كيفيات الاختلاف والاتفاق، ومناطات الاجتماع والافتراق بين المعاني ،ومن لم يكن بصيرًا بعلاقاتِ المعانِي وتداخلِها لم يكن أهلاً لأن يفقَه أسرارَ بلاغة الفصل والوصل بيْن المعاني القائمةِ في القلوب ، وحينئذ يفقدُ المرءُ فضيلةَ التواصلِ الإنساني التي هي بابٌ من أبوابِ ما كرّم الله سُبحانه وتعالى بِه بني آدمَ، فعلى مقدارِ تحقُّقِ هذه في الإنسانِ يكونُ نصيبُه من تكريمِ الله

سبحانه وتعالى ، ومن كمالِ عبوديّةِ العبدِ أن يُكرمَ ما أكرمَه بِه سيده ، فإكرامك بيانك بحسن فقه أصولِه ومنهجه في الإفهام وحسن توظيفه هو من كمالِ عبوديتك لله سبحانه وتعالى .

*****

مولدُ القولِ المنهجيّ في الفصلِ والوصلِ في الفكرِ البلاغيّ:

«الفصلِ والوصلُ» مصطلح جرى في مجالات معرفيةِ عديدة، وكان له في كلّ مجالٍ مفهومٌ، ومن تِلك المجالاتِ: علمُ البلاغة العربيِّ، وهو فيه قديمُ المولدِ والمربَى ، مديدُ المسيرِ، عميقُ الغورِ، لَطيفُ العطاءِ ،ولأهلِ العلم به عظيمُ اعتناء.

ولعلّ أوّل من بلغني نظرُه المنهجي في هـذا الباب هو الإمـامُ عبدُالقاهر الجُرجانِيّ (ت: 471هـ) في كتابِه «دلائـل الإعجاز» فقد اختصّه بفصلٍ استجمع فيه من دقائقِ العلم تنظيرًا وتطبيقًا عَلى نحو لَم يكن لمن جاءَ بعدَه أن أضاف إلى عطائه فِيه ما يُعدّ استدركًا في متنِ العلمِ بهذا الأسلوبِ وأصُولِه[8].

وهـو قد استفتح القول فيه رأسًـا من بعدِ أن فـرغَ من القولِ فِي الجملةِ الحاليَّة، وخصائصها التَّركيبيّة والدَّلالية لكلّ صُورةٍ، لما بيّن «واو الحال» و«واو الوصل» من وشائج قُربَى. واستهل حديثَه في « الفصلِ. والوصلِ» بتقدمةٍ صَاغها صياغةً قائمةً بأمرين رئيسين:

الأول: بيان قيمة هذا الأسلوب في نعمةِ بلاغة البيانِ إبداعًا وتلقّيًا والآخر: تثويرُ عزائم القُرّاء لحسنِ القيام لَه ولحسنِ القيام بحقّه لما فيه من دقيقِ المعاني ولطيفها التي بها يتحقّقُ التثقيفُ النَفسيّ لمن يُحسنُ القيام والنَّظر والتّثقِيفُ النَّفسيّ هو الطَّلِبة العظمَى للعقلِ البلاغيّ والمأمُّ الأنفسُ، والمحجُّ الأقدسُ.

وهذا الاستفتاح بتقدمة تصاغُ على نحوٍ بالغ العنَايةِ بها مِن نهج عبدِ القاهرِ في كتابيْه «أسرارُ البلاغةِ» و«دلائلُ الإعجاز» فأنت تراه يضع تقدِمة في مفتتح ثلاثة فصُول في كتابِه «دلائل الإعجاز» يصُوغُها صِياغةً بالغة الصَّنعة والاختيارِ والاستدراك صوابٍ جماليّ: وضع تقدمة لفصل «التّقديم والتّأخير» ولفصل «الحذفِ»: ولفصلِ «الفصلِ والوصل».

ومخرج هذا النَّهج عندي أنَّ هذه الثلاثةَ الأساليب إنّما هي الأساليبُ الَّتي تقعُ بين كلّ مكوّن من مُكوِّنات الكلام مهما عظم امتداده، بدءًا من الكلمة ، وانتهاءً بالفصلِ (المعقِد) ، فالتَّقديم والتّأخير، يكون في الكلمة، والجملة، والفقرة، والفصل (المعقِد) وهذا بيّنٌ لا يخفَى في البيانِ القرآني، وكذلك «الحذف» يكون في حذفِ كلمةٍ وفِي حذفِ جملةٍ، وفِي حذف فصلٍ (مَعقِد) كما تجده بيّنا لا يخفي في سورة «يوسف» ففيها من طيّ المشاهدِ الممتدة ما يفتقرُ المتدبرُ إلى استحضَارِه بنفسه، وهو يتَتَبَّعُ حركةَ الأحداثِ، فيتلذذُ بذلك الاستحضارِ ،وهذا مِن وجوهِ إعجازِ بلاغةِ هذه السُّورة وعُظم القصص القرآنيِّ قائمٌ فِيه طَيّ الأحداثِ والمشاهدِ المديدةِ. وكذلك «الفصلُ والوَصلُ» يكونُ في بناءِ الجملةِ بيْن الكَلِم، وفي بناءِ الفقرةِ بيْن الجملِ، وفي بناءِ الفصلِ (المَعقِد) بَيْنَ الفِقر، فهذه الأساليبُ الثلاثة: «التّقديمُ والتأخيرُ»، «الحذف» و«الفصل والوصل» لها خُصوصيّة تجعلُها أهلاً لأن توضعَ بيْنَ يدي القولِ فيها تقدمةٌ تشيرُ إلى القيمة العلميّة لهذه الأساليب، وما فيها من دقائقَ ولطائفَ، وما لها من أهمّيةٍ بالغةٍ في بلاغةِ البيانِ إبدَاعًا وتلقّيًا.

تبصّر مقالةَ عبدِ القاهر في مفتتح بيانه في فصلِ «الفصلِ والوصل» يقول: «القولُ في الفصل والوصل: «اعلمْ أنَّ العلمَ بما ينبغي أنْ يُصْنَعَ في الجملِ مِن عطفِ بعضِها على بعضٍ، أو تركِ العَطفِ فيها، والمَجيءِ

بها منثورةً، تُسْتَأْنَفُ واحدةٌ منها بعد أخرى، من أسرارِ البلاغة، وممَّا لا يتأتَّى لِتمامِ الصَّوابِ فيه إلاَّ الأعرابُ الخُلَّص، وَإلاَّ قَوْمٌ طُبِعُوا على البلاغةِ، وأُوتُوا فنَّاً مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلامِ هُم بها أفرادٌ.

وقد بلغَ من قُوَّة الأمرِ في ذلك أنَّهُم جَعلوهُ حَدّاً للبلاغةِ، فقَد جاءَ عَنْ بعضِهم أنَّه سُئِل عنْها ، فقال: «مَعْرِفَةُ الفَصلِ مِنَ الوصلِ»، ذاك لغموضِه ودِقّةِ مَسْلكه، وأنَّه لا يَكْمُلُ لإِحرازِ الفضيلةِ فيه أحدٌ، إلاَّ كَمَلَ لسائرِ معاني البلاغة»[9].

هذه التّقدمةُ يتوجبُ أن يتلبّثَ طالبُ العلم بما سَيأتيه من عبدِ القاهرِ في هذا الفصل، وأن يتبصّر بيانَ عبدَ القاهرِ في تلكَ التّقدمة:

تبصّر قوله «اعلَم أنَّ العلمَ بما ينبغي أنْ يُصْنَعَ في الجملِ من عطفِ بعضِها على بعض، أو تركِ العطفِ فيها، والمجيء بها منثورةً، تُسْتَأْنَفُ واحدةٌ منها بعدَ أخرى، من أسرارِ البلاغة» صياغة هذه العبارة بهذا الامتداد وكان يُمكنه أن يقول: اعلم أنّ من أسرار البلاغةِ العلمَ بما ينبَغي... ولكنَّه أخّر الخبرَ «مِن أسرارِ البَلاغَة» لأنّه أراد أن يبسط القولَ في صِياغةِ المسندِ إليْهِ: «**العلمَ بما ينبغِي أنْ يُصْنَعَ في الجملِ مِن عطفِ بعضِها على بعض، أو تركِ العطفِ فيها، والمجيء بها منثورةً، تُسْتَأْنَفُ واحدةٌ منها بعدَ أخرى**» ولو أنّه استفتح بالمسندِ وهو أيضًا ممّا بسط صياغة عبارتِه مِن قبلِ أن يأتِي بالمسندِ إليْه لدخل فيما يعنّي القارئ، فكان حسنًا أن أجرى نظم الجملةِ على أصلِه من غيرِ أن يُجرِي عدولاً إلى تقديم المُسندِ.

وأمرٌ آخرُ من وراء هذا الجري على الأصل ،وترك العدول إلى التقديم أنّ القصدَ الرَّئيس هنا إلى العِلم بما ينبغِي...، وليس القصدُ الرَّئيسُ إلى أنّ مِن أسرارِ البلاغة العلم بما ينبغِي ، فهو ما جاء ليحدّثنا

عمَّا هُو مِن أسرارِ البلاغةِ بل جاءَ لِيحدّثنا عن مكانةِ العِلمِ بمَا ينبغِي أن يُصنع في الجُمل، وهنا يستشرفُ السَّامعُ إلى العرفان بخبرِ هذا العلم، فيأتيك الخبرُ، فيتقرَّر عنده حالُ هذا العلم. فتَحسنُ القيام لَه بِكاملِ ملكاتِه لتَقُومَ ببعضِ حقّهِ.

وتبَصّر صِياغة المُسند إليه: اسم إنّ: «العلمَ بما ينبغِي أنْ يُصْنَعَ في الجُملِ من عطف بعضِها على بعض، أو تركِ العطفِ فيها ، والمجيء بها منثورةً، تُسْتَأنَفُ واحدةٌ منها بعدً أخرى» تراه عطف قولَه «الْمَجِيءَ بِها منثُورة» على قولِه «ترك العطفِ فِيها» والظاهرُ أنّهما متقاربان معنًى، وأنَّ الثَّاني بمثابةِ المؤكّد لسابقه، فتركُ العَطفِ إنَّما هو الإتيانُ بها منثورةً، وهذا يستوجبُ في ظاهرِه الفصلُ بيْنهما لكنّ عبدَ القاهرَ عطف، لفتًا إلى ما في اللاحق «المجيْءُ بِها منثورة» من معنًى زائد على ما في قولِه «ترك العطف فيها» قوله «المجيْءُ بِها منثورة» يلفتُ إلى أنَّ هذا المَجيءَ بِها منثُورةً مقصُودٌ إليْه بدَلالةِ قوله «المجِيءُ بِها» فهذه عبارةٌ لا تقالُ لما يأتِي عفوَ الخاطرِ، لا صنعةَ فيه، ولا اختيارَ، ولااستدراكَ صواب جماليّ، فدلَّنا بهذا على أنَّ تركَ العطفِ سبيلٌ إلى تقريرِ معنًى لا يكونُ إلاّ بذلك التَّركِ، فأنتَ هُنا بالتَّركِ مبينٌ عمّا لايمكنُك أن تأتِيَ به عَن طريقِ الإتيانِ بالعطف، وفي هذا إشارة إلى أنَّ نثرَ الجمل لا يعنِي تقاطعها، بل يعنِي تحقيق صُورة من النّظم اقتضاها المقامُ والمعنَى.

ثُم تبصر تركه العطف في قولِه: «تُسْتَأْنَفُ واحدةٌ منها بعد أخرى» ترك العطفَ هنا تحقيقًا لحاجة أخرى فوقَ التي جاءَ بها العطفُ في قولِه «المَجيءَ بِها منثورةً» تلك الحاجة هي تبيين الكيفية من جهة، وتقريرُ المعنى من أخرى. فقولُه «تستأنف...» يبين عن كيفية المَجِيءِ

بِها منثورةً، وأنّ في نثرها لفتًا إلى أنّ كلّ واحدة تستقضِي أن يكون لها من الاعتناء ما لسابقتها، ولو أنّه عطف لظنّ أنّ العناية بها من العناية بسابقتها، فتتوزع العناية بينها وبين سابقتها، فيضعف قدر العناية بِها، لكنَّها حين تستأنف ولا تعطف، يَكون في هذا إشارة إلى استئنافِ عناية خاصّة بِها لما لها من مزيد فضل في العطاء، فكل ما يُمكن عطفه على ما له محلّ إعرابيٌّ، ثُم يتركُ ذلك العطفُ فإنَّ في ذلك العدولِ إشارة إلى حاجتِه إلى استئنافِ الاعتناء به، وكأنّه ذا عطاء جديد، فعبد القاهر هنا لم يعطف قوله «تستأنف...» لتستأنف أنت أيضًا عنايةً جديدة به هو بحاجة إليها، مثلما كان المعطوفُ عليه قَوله: «ترك العطف فيها» بحاجةٍ إلى استئنافِ العناية به ذلك أنَّ ما يتحقق لها هو بالضرورةِ عائدٌ نفعُه إلى الأولى: «ترك العطفِ فِيها».

كذلك يتبيّن لك شيْءٌ من أسرار النّظم في صِياغة جزءٍ من الجملة «المسند إليه»، ولاسيّما ما يتعلق بهذه الصّياغة من العطفِ وتركه، وهذا يهدينا إلى أمرٍ مُهمّ، وهو أنّنا ونحنُ نتبصّرُ أسرارَ أسلُوبِ الفصل والوصل علينا ألا نغفلَ تَبصُّرَ صِياغة ما يُوصَلُ وَما يُفصَلُ، فتبصُّرُ صِياغةِ طَرفي الفصلِ والوصلِ ذو أثرٍ بالغ في تثوير فقه أسرارِ الفصل والوصلِ، وتمكينه. وهذا أمرٌ قلّما يُعنَى بهِ طلابُ العلم ببلاغة الفصلِ والوصل، فحسُنت الإشارة إليْهِ هنا.

ثُمَّ تبصَّرْ صِياغة عبدِ القاهرِ «المُسند» في هذه الجملة: «مِن أسرارِ البلاغة، وممَّا لا يتأتّى لِتمام الصَّوابِ فيه إلاَّ الأعرابُ الخُلَّص، وإلاَّ قَوْمٌ طُبِعُوا على البلاغةِ، وأُوتُوا فنَّاً مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلامِ هُم بها أفرادٌ»:

عطف قولَه: «ممَّا لا يتأتَّى لتمام الصَّوابِ فيه إلَّا الأعرابُ الخُلَّص، وإلَّا قَوْمٌ طُبِعُوا على البلاغةِ، وأُوتُوا فنًّا مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلامِ هُم بها أفرادٌ». على قولِه «مِن أسرارِ البلاغةِ» فكان كمثله جزءًا من المسند صاغ هذا الجزء من «المسند» على نهج التّخصيصِ قصرًا بطريقِ النفيِ والاستثناءِ قصرَ صِفةٍ علَى موصُوفٍ قصرًا حقيقيًّا تحقيقيًّا نظرًا لقولِه «تمام الصَّواب» فهذا التمامُ لا يكونُ على الحقيقة إلَّا للمستثنى «الأعرابُ الخلّص.....»، وغيرُه وإن كان له شيءٌ مِن الصَّواب إلا أنّه لا يكونُ له تمامُ الصواب، ولولا قوله «تمام...» لكان قصرًا حقيقيًا ادعائيًا[10].

ثُمَّ تبصّرْ قولَه: «لا يتأتّى...» فإنّه يهديك إلى أنّ ذلك إنّما يكونُ عن وعيٍ وقصدٍ وتعمّلٍ واحتشادٍ، وهذا مهمٌ جدًا في الوعي بأنَّ لطائف البيان وفضَائلَه لا تكونُ إلا من ذلك الاعتناءِ والاحتشاد، وهذا غيرُ التكلفُ، بل هو مِن حسن العناية بما يُقامُ له، وهو مِن سِماتِ أهلِ الفضلِ. لا ترى فاضلاً في بابٍ إلا جاءه فضلُه من اعتنائه واحتشاده لما يحققُ له حَسَبُهُ في العَالَمين.

وقوله «تمام الصَّواب» لا يُراد به الصّواب اللغوي الذي هو نقيضُ الخطأ الإعرابيّ «لأنَّا لَسْنا في ذكْر تقويم اللّسان، والتحرُّز مِنَ اللَّحن وزَيْغ الإعراب، فتعتدُّ بمثلِ هذا الصَّواب. وإنّما نحنُ في أمورٍ تُدرَك بالفِكَرِ اللَّطيفة، ودقائقَ يُوصلُ إليها بثاقِب الفهم، فليس دَرْكُ صَوابٍ دركًا فيما نحنُ فيه حتى يَشْرُفَ موضعُه، ويَصعُبَ الوصولُ إليه وكذلك لا يكونُ تَرْكُ خطأٍ تَرْكاً حتى يُحتاجَ في التحفُّظِ منه إلى لُطْف نظَرٍ، وفَضْلِ رويّةٍ، وقوةِ ذهنٍ، وشدةِ تيقظٍ.

وهذا بابٌ يَنبغي أَن تُراعِيَه وأن تُعْنى به، حتى إذا وازنْتَ بينَ كلامٍ وكلامٍ ودَريتَ كيفَ تَصْنعُ، فضمَمْتَ إلى كلّ شَكْلٍ شكْلَه، وقابلْته بما هوَ نظيرٌ له، وميَّزْتَ ما الصَّنعةُ منه لفي لفظه، ممّا هو منه في نظمه»(11).

وتمامُ الصّوابِ الجماليّ لا يتحقّقُ إلا لِمَن كان مليكًا لمهارات وأدوات وبصر وعزم فتيّ. ولهذا عبَّر عنه بقوله: الأعرابُ الخُلَّصُ، وقَوْمٌ طُبِعُوا على البلاَّغةِ، وأُوتُوا فنًّا مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلامِ هُم بها أفرادٌ، فهذان صنفان:

الأول: الأعرابُ الخلّص.

والآخر: قَوْمٌ طُبِعُوا على البلاغةِ، وأُوتُوا فنًّا مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلامِ هُم بها [أي بهذه المعرفةِ] أفرادٌ [أيْ متفرّدون متميّزون أو هم قِلةٌ، والأَوّلُ أعلَى وأولَى].

الأوّل: يغلبُ عليهم الإبداع في هذا البابِ فنًّا إبداعيًّا إفهاميًّا ، يتمثّل في الكلمة الشَّاعرة نثرًا ونظمًا.

والآخرُ يغلبُ عليهم الجمعُ بينَ البلاغة فنًا إبداعيًا ، والبلاغة تلقيًا وفقها وفهما. فالبلاغة ضربان:

بلاغة الإفهام، وتلك لصُنَّاع الكلمة الشَّاعرة.

وبلاغة الفهمِ وتلك للأعيانِ من علماءِ فقه الكلمة الشّاعرةِ ونقدها.

ومَن جمَع بينهما كان العَليّ مقامًا، والرَّفيع قَدرًا. وهو الأقربُ إلى أن يحومَ حولَ حِمَى الفهم عن اللّهِ سُبحَانَه وتَعَالَى في كتابه الكريم.

وقوله: «الأعرابُ الخلّص» يحتملُ أن يكون المرادُ الأعراب الذين خلصت فصاحتهم وتطهرت من العُجمة.

ويحتمل أن يكون «الخُلّص» على أنّه اسم فاعلِ أي المخلّصُون المعانِي بعضِها من بعضٍ. وهذا أقربُ إلى الإشارة إلى استحضارهم

الصّنعة والاختيار. وهذا لا يكون لكلّ أعرابيّ . وهو أليقُ بشرط التفاضل، فإنّه «لا فضيلةَ حتى تَرى في الأمرِ مَصْنعاً، وحتى تَجدَ إلى التخيُّر سبيلاً، وحتى تكونَ قد استدركْتَ صَواباً»(12).

وقوله: «**قومٌ طبعوا على البلاغة، وأُوتُوا فنّاً مِنَ المعرفة في ذوقِ الكلام هُم بها أفرادٌ**» يشيرُ بشطره الأوّل إلى عنصريّ الموهبة والذكاء، ويشيرُ بشطره الثاني: «أُوتُوا فنّاً مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلام هُم بها أفرادٌ» إلى عنصري الرواية والدربة. فمن هذين : الطبع والثقافة يقُوم في صاحبهما الاقتدار على تمام الصّوابِ في هذا البابِ.

وكلّ ذلك يُبين لك متطلبات فقه أسرارِ هذا البابِ، فلن يتأتى لك تمام الصّواب في فقه أسرار بلاغةِ هذا الأسلوبِ إلا إذا كنت مطبوعًا على البلاغةِ ، وقد أوتيتَ فنّاً مِنَ المعرفةِ في ذوقِ الكلام أنت بِهِ فردٌ. ففتش في نفسك، لترى مقدار تحقق هذا ، فإن رأيت فيها شيئًا يُعتدّ بِهِ، فامتطِ جوادَك، وإلا ترجَّلْ. فإنّ الأمرَ جدٌّ.

ثُمّ يلفتنا عبدُ القاهرِ من بعدُ إلى إشارة السلفِ إلى عظيمِ منزلةِ فقه هذا الأُسلوب في باب البلاغة قائلاً:

«وقد بلغَ من قُوَّة الأمرِ في ذلك أنَّهُم جَعلوهُ حَدّاً للبلاغةِ، فقَد جاءَ عَنْ بعضِهم أنَّه سُئِل عنْها، فقال: «مَعْرِفَةُ الفَصلِ مِنَ الوصلِ»، ذاك لغموضِه ودِقّةِ مَسْلكه، وأنَّه لا يَكْمُلُ لإِحرازِ الفضيلةِ فيه أحدٌ، إلاَّ كَمَلَ لسائرِ معاني البلاغة».

هذا يهديك إلى أنّ المعهودَ ألا يُجعلَ شيْءٌ حدًا لِشَيءٍ إلاّ إذا مَا كان هذا الشّيءُ جوهريًّا لا يغيبُ في أي شيءٍ منْه ، فجوهرُ الأشياء حاضرٌ فيها في كلّ سِياقٍ ومقام، وهذا يُفهم مِنه أنَّ روح هذا الأسلوب الذي يتمثلُ في علاقاتِ المعانَي بعضها ببعضٍ من حيثُ التَّناسُلُ والتَّناسبُ

والتَّعاونُ على تقريرِ المقاصدِ في قلوبِ المُخاطبين بالبيان. هذا الرّوحُ هو جوهر بلاغة البيان. فالمعاني الّتي لا يتحقّقُ فيما بينها هذا الرُّوح هِيَ العاجزةُ عن تحقيقِ إيصالِ مقاصدِ البيان إلى قلوبِ المخاطبين وتقريرِها فيها وتمكينها وتوطينها، ثُم تفعليها في تلك القلوبِ، لتفعل بها ما يراد لها أن تفعل.

وهذا منسولٌ من بيان «أبي الحسن الرُّمَّانيّ» (296هـ - 386هـ) جوهر البلاغة بقُوله: «البلاغة إيصالُ المعنَى إلى قلبِ السَّامع فِي أحسنِ صورةٍ من اللفظ»(13).

جعل الإيصالَ (بمَفهومِه الحركيّ الفاعلِ) رأسَ الأمرِ، وَجعلَ حُسنَ الصُّورة السَّبيلَ إلى تحقيقِ رأسِ الأمرِ، وذلك أنَّ الإيصالَ إنّما يُرادُ بِه التَّمكينُ والتّوطينُ والتَّفعيل، وإلا ما كان هذا البيان أهلاً لأن يُسمَّى كلامًا ، فإنّه لا يُسمّى كلامًا إلا إذا كلمَ القلوبَ وفعلَ فيها ما يراد أن يفعلَ فِيها، وإلا كان قولاً فارغًا.

وحُسنُ الصُّورةِ هو المُعينُ علَى ذلك. ومن ثم قال: «فِي أحسنِ صُورةِ» فجاء بـ «فِي» وقال: «أحسنِ صُورة» ولم يقُل: «في صُورة حسنة» ذلك أَنَّ الفضلَ لا يتحقّقُ إلا بصنعةٍ واختيارٍ للأسمَى، ومِن هُنا جاءَ باسمِ التَّفضيل: «أحسن».

وقولُ عبدُ القاهر: «ذاك لغموضِه ودقّة مَسْلكِه، وأنّه لا يَكْمُلُ لإحرازِ الفضيلة فيه أحدٌ، إلاّ كَمَلَ لسائرِ معاني البلاغة». بيان لما بعثّ أُولئك الأعيانَ على أنَّ يجعلُوا معرفةَ الفصلِ والوصلِ» هي حدّ البلاغة. وهي معرفة إبداعِ بيانِ إفهامٍ من قبلِ معرفةِ إبداعِ بيان فهمٍ .

عطف عبد القاهر قولهُ: «دقة مسلك» على قوله «غُموض» دلالةً على مبعثِ هذا الغموضِ، وأنّه غموضٌ جَوّادٌ يفيضُ بجودِه على من كان أهلا

لأن ينفذَ في مسلكه الدَّقيقِ ، فما هو بغموضٍ مستولدٍ من عجزٍ أو غفلةٍ، إنه لوليد قلبٍ ماجد جَواد.

وكلمة «الغموض»وهي من الكلمات الجارية في لسان عبد القاهرِ في كتابيْه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» كلمةٌ شريفة ، دالةٌ على نفاسةِ ما هو مكنونٌ، فغموضُ المعاني بمثابة تلفّع الحسناءِ بنقابِها، وأنتَ لاترَى في دنيا النساءِ حسناءَ شريفة تبذلُ حُسنَها للدهماءِ، فتكشفُ عنه، إنّما ذلك شأنُ الإماءِ اللائي يُبعن في الأسواقِ أمّا الحُرّة ،وكلّ حرّة حسناءُ ، فإنّما تلفّ حسنها بالغموض، الذي لا تُفسَرُ أكمامُه إلا بالكلمةَ المشروعة. وكذلك المعاني هي حسناءُ الجنانِ واللسان، غموضُها ستارُ جلال جمالها. وغموضُ المعنَى في الكلمةِ الإنسانِ آتيها من روافد عدّة من أهمّ تلك الرّوافدِ دقة مسلك القلبِ إليها، فهو لا يحصّلها إلا باجتهاد في استثمار الطَّبعِ والقريحةِ والثّقافة : روايةً ودُربةً، بهذين يتأتّي للقلبِ السلوك إلى دقائقِ المعانِي ولطائفها وطرائفها.

وما دقّ مسلكُ القلبِ في إنتاجِه هو في الوقتِ نفسِهِ يدقُ مسلك القلبِ إليه تلقّيًا وتفهمًا.

يقُول عبدُالقاهر: «ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة ويُعَدّ في وسائط العُقود، لا يُحوجك إلى الفكر، ولا يحرِّك من حرِصك على طلبه، بمنعِ جانبه وببعض الإدلالِ عليك وإعطائك الوصل بعد الصدّ، والقرب بعد البعُد، لكان «باقلّي حارٌ» وبيتُ معنًى هو عينُ القلادةِ وواسطةُ العقد واحداً، ولَسقط تفاضُلُ السَّامعينِ في الفهمِ والتصوّرِ والتبيين، وكان كلُّ من روى الشِّعر عالماً به، وكلُّ من حَفظه إذا كان يعرف اللغة على الجملة ناقداً في تمييز جيّده من رديئه»[14].

ويقُول: «وإن توقفتَ في حاجتك أيّها السَّامع للمعنى إلى الفكرِ في تحصيلِه، فهل تشكّ في أنَّ الشّاعر الذي أدّاه إليك، ونشر بَزّه لديك،

قد تحمّل فيه المشقّة الشديدة، وقطع إليه الشُّقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دُرِّه حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتّى كابدَ منه الامتناع والاعتياص؟[15].

ومعلومٌ أن الشَّيءَ إذا عُلم أنّه لم يُنَل في أصله إلا بعد التَّعب ، ولم يُدرَك إلا باحتمال النَّصَب، كان للعلم بذلك من أمره من الدّعاء إلى تعظيمه، وأخْذِ الناس بتفخيمه، ما يكونَ لمباشرة الجهد فيه، وملاقاةِ الكرب دونه»[16].

كذلك علينا أن نفقه مرادهم بدقةِ المسلك، فهو لا يعنِي البتة انغلاق السبيلَ إليّه، بل يشيرُ إلى أن يكونَ السَّالك إلى هذه المعاني وبناءَ صُورتها إفهامًا وفهمًا مليكَ مهاراتٍ وأدواتٍ وعزيمة نفسٍ تكون زادَهُ إلى بلوغ الغاية في هذا المسلك الدّقيق.

ولهذا قال: «**لا يَكْمُلُ لإحرازِ الفضيلة فيه أحدٌ، إلاَّ كَمَلَ لسائر معاني البلاغة**». فهذا عيارُ الاقتدار على كمال الآلة ووضُوح المنهجِ[17].

وكلّ ذلك مخرجه من عبدِالقاهر هدايةُ القارئ إلى أن السَّعي إلى بلوغ شيّءٍ من كشف أسرارِ بلاغةِ هذا الأسلوبِ لا يكون لك إلا إذا كنت أهلا لأن تغلغل فكرُك، وأن تكون مِمَّن هو الماهرُ في الغوص على الدُرّ ، بل إنّ الغوصَ على الدُّرِّ في أعماقِ القاموسِ المحيط لأيسرُ من الغوصِ على دقائقِ المعاني وأسرارِ الفصلِ والوصل بينها . فكلُّ ما كان من قبيل ما تدركُه القلوبُ هو ألطفُ وأدقُّ ممّا كان مِن قَبيلِ ما تدركه الحواسُّ .

*****

وما جاء بِه عبد القاهر من القولِ في قضايا أسلوبِ الفصلِ والوصل، ومسائله، ثم ما استشهد به واستأنس قد اقتضبته «مدرسةُ المفتاح» وحملته، ولم تضف إليّه ما يُمكن أن يجعلَ إضافة جوهرية في

متنِ العلم ، وما هذا بقدح فيما قاموا بِه ، فإنّهم قد لبُّوا حاجة زمانِهم، فكانوا أوفياءَ بزمانِهم. وكان ممَّا عُنوا به حسنُ التّقسيم والتّعريفِ، ولذا جاء عنهم ضبطٌ لتعريفِ الفصل والوصل، وهم إنّما استمدُّوه من كلام عبدالقاهر، وإن كان عبدُالقاهر لم يبدأ بتحرير مفهوم الفصل والوصلِ، فَمن يقرأ بيانَه يكونُ بمَلكِه أن يضعَ عبارةً جامعةً مانِعة يُبينُ بها عَن مفهومِ الفصلِ والوصل مصطلحًا بلاغيّا ، وهذا منه حسنٌ باعثٌ على أن يَسعَى قارئُ كتابِه إلَى أن يُحرِّر الكُلياتِ والمفاهيم بعبارتِه من خلال ما يحملُه عنهُ.

*****

مصطلحُ الفصل والوصلِ لا يرادُ بِه وصلُ المعاني وفصلها، أي تقاطعها ، بحيثُ لا يكون فيما بيْنها ما يجمعها ، فذلك لا يكون في كلام عالٍ، ولا يكون للعقلِ البلاغيّ التفاتٌ إليْه، فإن وجد قولٌ تدابرت معانِيه، فماً هو بأهل لأن يشتغل بِه عاقلٌ.

مصطلح الفصل والوصل يراد بِه بيان متسوياتِ التعالقِ والتآخي بيْن المعاني، فالمعاني في الكلام العالي ليست جميعًا على درجة سواء في مستوى التَّعالق ، فمنها ما هُو مستغنٍ بنفسِه عن تحققه وتآخيه، فهي فيما بينها بمثابة الإخوة الأشقاء، ومنها ما يكون تآخيها أدنى من الأوّل، فيستدعِي ما يمنح هذا التَّآخي مزيدَ قوة وتمكن، فيؤتى بعاملٍ لفظيّ يبرزُ ما بين هذه المعاني من التّماسك والتّضام ، وهذه العواملُ اللفظية جدٌّ كثيرة اختص البلاغيون حرف «الواو» من بينها لتكون عاملا للإبراز ما بيْن المعاني من علاقة.

ومن هنا يتبيّن لك أن الفصلَ والوصل (مصطلحًا بلاغيًّا) يكون بين صُورِ المعاني المُتفاوتةِ في قوّةِ التَّماسُكِ والتَّآخِي. فالفرقُ بيْنَ

تواصل المعاني في قوله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿بسم الله الرّحمن الرّحيم. الم ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ [البقرة: 2] وتواصُلها في قوله جَلَّ جَلالُهُ: ﴿وَصَلِّ عَلَيْهِمْ. إِنَّ صَلاتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ﴾ [التوبة: 103] وتواصُلها في قوله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ * وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ﴾ [الانفطار: 13-14] هو فرقٌ في مستوى تآخي المعاني بين الجملِ في كلٍّ، وليس في أيّ انقطاع معنى من آخر.

في آية سُورةِ «البقرة»، وآية سُورةِ: «التّوبة» بلغ التآخي مبلغًا استغني فيه عن عاملٍ لفظي، فكان مستوى الحبك عليًّا، ومن ثم لم يقع وصلٌ بعاطفٍ.

وفي آيتي سُورةِ «الانفطارِ» كان التآخي عاليًا غير عَليّ ممّا استدعَى عاملاً لفظيًّا يقوّي السّبك الّذي بين المعنيين.

من هنا كان الوصل بالواو غير مؤسّس للتآخي بل هو مقوّيه، وكان الفصلُ بترك «الواو» آية على عظيم التَّآخِي بيْن المعانِي. والقولُ بأنَّ هنالك انقطاعًا بين المعاني أو اقتضابا في الكلام العالِي قولٌ فيه نظرٌ ناقدٌ نقدًا تفسِيريًّا وتقويميًّا.

*****

وإذا ما كان «الفصل والوصل» مصطلحًا بلاغيًّا يدخلُ فيما سماه عبدُالقاهر بـ «النّظم» فإن الفصل يدخل فيما سماه حازم الأنصاري القرطاجني بـ «الأسلوب» بينما «الوصل» يدخل فيما سماه بالنظم.

ذلك أنَّ حازمًا يذهبُ إلى أنّ النّظم يقُوم في الألفاظ فهو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب. بينما «الأسلوب» يقُوم عندَه في المعاني، فهو يحصلُ عن كيفية

الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة جهة.

حاصلُ الأمرِ أنَّ الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية. وهو خصّ من النظم عند عبدِ القاهر[18].

*****

مراجعات في مفهوم الفصل والوصلِ:

وقد كان لعلماء البيان بآخرة عنايةٌ بتحرير مفهومِه مصطلحًا بلاغيًّا، فهم علَى أنّ **الوصلَ هو عطفُ جملةٍ بالواو على أخرى لامحلّ لها من الإعرابِ لوجودِ جامعٍ أو قيامِ مانعٍ، والفصلَ تركُ ذلك العطفِ**[19].

وهذا من قبيل تَخصِيصِ العامّ في العرفِ الاصطلاحي، أي أنَّهم لا يقول بأنّ ما تخلّف فيه عنصرٌ ممّا سبق لا يكون فيه وصلٌ بمعناه العام، بل ليسَ فيه وصلٌ بالمفهوم الاصطلاحي لدى البلاغيين.

ومن البيّن أن المدلولات الاصطلاحية هي في أصلها مدلولاتٌ مجازيّةٌ استحالتْ إلى مَدلولاتٍ حقيقيَّةٍ بحسبِ وضعِ واضِعها.

والباعثُ على هذا التَّخصِيص عند البلاغيين هو النَّظر إلى ماكانت لطائفُ النَّظر فيهِ أوفرَ وأدقَّ وأحقّ بحسن التَّبصّر والتّذوق، ممَّا لايتقاربُ في أمرِه إبداعًا أو تَلقّيًا كثيرٌ من النّاسِ، ذَلكَ أنَّ العقلَ البلاغيَّ إنّما هُو مهمومٌ بما يتفاضلُ فيه أهلُ النَّظر تفاضلا بالغًا، ولايكادون يَشتغلون بِما تساوَى النَّاسُ فيه أو تقاربوا . ذلك أنّه كما يقُول عبدالقاهر لا فضيلة حتى تكون صنعةٌ واختيارٌ واستدراك صَوابِ

جماليّ. وهذا لا فرقِ فيه بين البلاغةِ إبداعًا والبلاغة تلقّيًا. فمناط المفاضلةِ سواء.

وما اصطلح البلاغيون على تسميتِه فصلاً ووصلاً كانت لتحريرِ مفهومِه عندهم خصائصُ هي مناطُ النظر:

أوّلُ تلك الخصائصِ أنَّ ما يقعُ فيه الفصلُ والوصلُ هو معاني الجملِ، أمَّا ما كان دونها مِن معاني المفردات، فإنَّهم لا يلتفتون إليّه في هذا البابِ ، وإن كان في نفسِه محلاً لما يُمكن أن يلتفتَ إليّه ويُعتنى به، فكمْ من دقائقَ ولطائفَ في عطف المفردات وترك عطفها، ولا سيّما في البيانِ العالي الإبداعيّ شعرًا ونثرًا، والبيانُ الْعَلِيّ المعجزِ قُرآنًا وَسُنّةً، إلا أنَّ البلاغيين معنِيُّون بما هُو أكثر لطفًا ودقةً : معاني الجمل وما فوقها.

*****

وفي الوقتِ نفسِه لم يغفل البلاغيون عن النّظرِ في الفصلِ والوصل فيما تجاوز الجملة، فهم ذوو اعتناء بما عرِف عندهم بعطف القصّةِ على القصة، وهو لا محالة متجاوزٌ مقدار الجملة وغير منحصرٍ في قدر معيّن فيما زاد على الجملة، فقد يتعدَّى إلى عطفِ الصّورة الشّعرية الممتدَّة على أخرى مثلها، أو يتعَدَّى إلَى عطفِ نجم في كتابِ اللّه سُبحانَه وتَعالَى جدُّهُ على نجم في بناء المَعقِد (الفصل) أو عطف معقد على معقد في بناء السورة... هم لا يُحاجزون عن ذلك وإن كان المفسّرون أكثرَ انشغالاً بهذا من البلاغيين في أسفار علم البلاغة. ممَّا يدعو طلابَ العلمِ إلى السَّعي إلى الوفاء بحقِّ القول في الفصلِ والوصل بين القَصص (ما زاد على الجملةِ إلى الفصلِ والمعقد) ليكونَ في هذا إثراءٌ لحركة التفكير في بلاغة النصّ، وهذا يدعو طلابَ العلمِ أيضًا إلى

أن لا يُقتصرَ في استمدادِ أصول وقواعد وضوابط علم البلاغة العربيّ من أسفار البلاغيين وحدهم، بل يُستمدّ ذلك أيضًا من أسفارِ مُمارسة التَّبصرِ في البيان العالي الإبداعيّ شعرًا ونثرًا، والبيانِ العَلِيّ المُعجزِ: بيانِ الوحي قُرآنًا وسنّة ، فإنَّ في تلك الأسفارِ ما ليس في أسفار الأعيانِ من أئمة علم البلاغةِ العربيّ.

ومن البيِّن أن لِتعدّد روافد الاستمدادِ لأيِّ علم وتنوعها أثرًا بالغًا في تجدّد حركةِ هذا العلمِ وحلّ إشكالاتِه وبسطِ مجالاتِه .

*****

وثاني تلك الخصائص ألاّ يكونَ مناطُ القصد في التَّعلق هو ما كان للجملة الأولى المعطوف عليها من محلّ إعرابيّ أو قيدٍ معنويّ هو المأمّ في العطف والمحجّ إليّه في الوصل، فمثل هذا قريبُ الجنَى، لايفتقرُ مبدعُه إلى كبير صنعة واختيار واستدراكِ صوابٍ جماليّ، وكذلك لايفتقرُ متلقيه إلى ذلك، فيتقاربُ النَّاسُ في إنتاجه وتلقيه.

ومِمَّا يحسن الالتفاتُ إليّه أنّ المعطوفَ عليّه إذا كان له محلٌّ من الإعراب أو كانَ له قيد معنويّ، فهذا لا يعنِي الانصرافُ عن تبصّر أسرار العطف بالواو عليّه كلية، لأنّ هذا العطف قد لا يكونُ الحاملُ عليّه مجرّدَ التَّشريك في الحُكمِ الإعرابيّ أو القيدِ المعنوي ، كما قد يَفهمُ العجلُ من ظاهر كلامِ البلاَغِيين، بل العطف بالواو قد يحملُ عليّه أمرٌ معنوي غير هذا التشرِيك، فيكون بهذا جديرًا بالتفاتِ إلى حسنِ تبصّر هذا العطف.

ولذا لم ينصرف البلاغيون كليَّة عن التبصّر في بلاغة العطف على ما له محلّ من الإعراب إذا ما كان هنالك مقتضٍ معنويّ هو الباعثُ على الوصل.

ومن ثم يكونُ إعلام عبدالقاهر بأنّ العطفَ على ما له محلّ من الإعراب ليس عاليًا، قولاً يحتاجُ إلى تخصيص بأنّه إذا ما كان الالتفاتُ إلى المشاركة في المحلِّ الإعرابيّ أو في القيدِ المعنويّ هو الباعثُ على الوصل، وهُو المقتضي للعطف ليسَ إلاَّ، أمَّا إنْ كان للمعطوفِ عليْه محلٌ من الإعـرابِ أو له قيدٌ معنويٌّ، ولم يكن القصدُ بالوصلِ عطفًا إلى المشاركةِ في أيٍّ بل الباعثُ أمرٌ معنويّ فإنّ هذا العطفَ حاملٌ لطائفَ ودقائقَ حرىٌّ بالعقلِ البلاغيّ العناية بذلك.

*****

وثالث تلك الخصائص أن يكون العطف بناسِق متعيّن : الواو، وهذا لا يعنِي أن العطف بغيرِه من النّواسق كالفاءِ و«ثُم» ليس حاملا دقائقَ ولطائف ، فهم أجلّ من أن يغفلوا عن أنّ للعطف بالفاء وثم وسائر النواسِق عطاءً كريمًا، ولاسِيّما في بيانِ الوحيِ قرآنًا وسنة ، بل مردٌّ اصطفاء العطف بالواو عندهم أنّها خلصت للدلالة على المشاركة بين طرفيها سباقها ولحاقِها، ولم تنشغل بالدَّلالة على غير ذلك، فكان لتجردها لذلك مزيد قوة، فالشّيْءُ إذا تجرَّد لأمر ولم ينشغل معه بغيرِه وإن كان من جنسِه كان أداؤه لذلك الذي تجرّد له أداء فتيًا مكينًا ،وهذا يجعله أهلاً لأن يكونَ له مزيد اختصاص بالاعتناء بفقه دلالاته ، فتجرّد حرف «الواو» للدّلالة على ارتباط لحاقِها بسباقِها جعل ذلك بالغَ اللطف في إحسان المتكلم وضعها في البيانِ ، وفي إحسان المتلقّي فقه دلالته، والبلاغيُّون في هذا يلحظون ما لحظوه في اصطفاء النَّظر فيما كانت الجملة معطوفةً على جملة لا محل لها من الإعـرابِ، وليس لها قيدٌ معنويٌّ، فتجرد الجملة المعطوفِ عليها من هذين يجعل العطف عليها متجردًا لأمرٍ معنويٍّ لطيفٍ. فكانت منزلتُه في اللُّطفِ والدّقة واحتياج

المُتكلم والسَّامع إلى مزيد اجتهادٍ في الصَّنعة والاختيارِ واستدراكِ صوابٍ جماليٍّ.

ومن ثم نفقهُ مقالة عبدالقاهرِ: «وليس «للواو» معنى سوَى الإشراكَ في الحُكم الّذي يَقْتَضيهِ الإعرابُ الّذي أتبعتَ فيه الثّانيَ الأوّلَ. فإذا قلتَ: «جاءني زيدٌ وعمرو» لم تفُد بـ «الواو» شيئًا أكثرَ من إشراكِ عمرو في المَجيءِ الّذي أثبتَّه لِزيد، والجمْعَ بينُه وبينَه، ولا يُتَصوَّرُ إشراكٌ بيْنَ شَيْئَيْن حتَّى يكونَ هناك معنًى يقعُ ذلك الإشراكُ فيه. وإذا كانَ ذلك كذلكَ، ولم يكنْ مَعَنا في قولنا: «زيد قائم وعمرو قاعدٌ» معنى تزعمُ أن «الواو» أشركتْ بَينَ هاتين الجملتين فيه، ثبت إشكال المسئلة»[20].

قوله: «ولا يُتَصوَّرُ إشراكٌ بينَ شيئين حتَّى يكونَ هناك معنى يقعُ ذلك الإشراكُ فيه». هادٍ إلى مناط التَّعاطفِ، وأنّه أمرٌ جدٌّ لطيف هو الجامعُ بيْن المعنيين في قلبِ المتكلم من جهةٍ، وباعثٌ في قلبِه الرَّغبة في الإنباءِ بهما معًا، وليس الإنباء بأحدهم، فليس هَمُّ القائلِ: «زيدٌ قائمٌ وعمرو قاعدٌ» أن ينبئَ بقيام زيد، أو بقعود عمرو، كلا إنّه أمرٌ متعلّقٌ باجتماعهما في قلبه ورغبتِه في الإنباءِ بهما معًا، وهذا لا يُمكن إدراكه إلا بمزيدِ تفرّس ؛ لأنَّه ضربٌ في شقّ الصدور. وتلك التي لا يُطيقُ القيامَ لها إلا فتيٌّ فحلٌ، أمّا من اكتفى بأن يقول إنّه عطف لأنّه أراد أن يشركهما في الإخبارِ عنهما، فهذا ممَّا لا يُلتَفَتُ إلى الاكتفاءِ بِه؛ لأنَّ من وراء ذلك سُؤالاً هو الكُدية: لم انبعثَ المتكلمُ إلى الإخبارِ عنهما معًا ؟ أليس ذلك لباعثٍ له قدر عليٌّ ،وأثرٌ قويّ وفتيّ؟ ما ذلك الباعثُ؟ هذا ما يدقُّ ويلطفُ، وما يكون استدراكه ممّا يفتقرُ فيه إلى فِكَرٍ لطيفةٍ، وثاقبُ فهمٍ فتيّ ويُحتاجُ فيه إلى لُطْف نظَرٍ، وفَضْل رويةٍ، وقوةِ ذهنٍ، وشدةِ تيقظٍ.. لأنّ الأمر في محاولة إدراكِه لابدّ فيه من مراجعة السّياقِ والتربّصِ بِه،

وكلّ ما افتقرَ فيه إلى مساقاته المقاليّة والحاليّة كان إدراكُه ممَّا يتفاوتُ فيه الفضلاءُ، فكيفَ بمن دُونَهم؟

ولهذا تجدُ النَّظر في عطف المعاني في القرآن الكريم من دقيق المواضِع والتي تتفاوتُ فيها أقدارُ العلماء، وإن كانَ بيانَ ذلك عند الناشئة هينًا في حسبانه، لأنّه لحداثته يظنُّ أنَّه إذا قال عطف بينهما لما بينهما من التّوسطِ بين الكمالين قد وفّى الأمر حقَّه، بينما الأمرُ مايزالُ جدّ دقيقٍ ولطيف.

والسّكاكيّ يلفتنا إلى الدّقة في مواطن العطف في الكلام البليغ، وأنّ «العطفَ في باب البلاغة يعتمدُ معرفة أصولٍ ثلاثة:

أحدها الموضع الصالح له من حيث الوضع. **وثانيها** فائدته. **وثالثها** وجه كونه مقبولا لا مردودا»[21].

ولذا أرَى أنَّ مواطن العطف في القرآن ألطفُ إدراكًا من مواطنِ الفصلِ؛ لقوّة ظهورِ العلاقة بيْن المعاني المفصُولة ممَّا يجعلُها في استغناء عن ناسق لغوي يبرزُ ما بينهما من علاقة. ومن ثَمَّ كان تحقّقُ معنًى جامعٍ وتَحقُّق انتفاءِ مانعٍ من ذلك العطفِ بين هذه الجمل بهذا النّاسِق أمرًا رئيسًا.

هذا الأمرُ هو محطُّ اللطفِ؛ لأنّه أمرٌ معنويّ غائرٌ في قلبِ المتكلم بذلك البيانِ الذي عطفت فيه الجملة على أخرى لا محلّ لها من الإعرابِ وليسَ لها قيدٌ معنويّ.

هذا الجامع المعنوي المقتضي ذلك العطفَ ليس أمرًا موضوعيًّا متعينًا يسهلُ إدراكه، كلاَّ، إنّما هو أمرٌ ذاتي نفسيّ في البيانِ البشريّ. وهو على الرَّغم من ذلك ليس السَّبيل إلى إدراكه بمغلّق الأبواب، بل لسلوكه اقتضاء امتلاك مهاراتٍ عقلية ونفسيّة ولسانية، تجعلُ صَاحبها أهلاً لأن ينفذَ.

والبلاغيُّون كانَ لهم مزيدُ عناية بالنَّظر في هذا الأمرِ المقتضِي الجمع بيّن المعاني في القلوب ثُمّ في صورها المقذوفة في الآذان الحاملةِ إلى القلوبِ المتلقية ما يُمكنها أن تنفذ به إلى أغوار القلبِ الصَّانعِ. وهذا ما يحسن أن نستأنف نظرًا فيه لأهميته.

*****

مراجعة في المعنى الجامع المقتضِي للعطف بالواو:

عُني عبدالقاهر بتحقِيقِ القولِ في الجامع في كتابيْه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» في ثلاثةِ أبواب: التشبيه والاستعارة والفصل والوصل.

والنَّاظر في كلامه يدرك أنّه أقيم على أمر سواء: أقِيمَ عَلَى أن يكون الجامع متحققًا بذاتِه في ركني التشبيه والاستعارة والوصل، وأنَّ اختراع ما ليس بموجود في هذا لا يستبقي البيان مقبولا.

في «أسرارِ البلاغةِ» عُني بتحقق الجامع بين طرفي التشبيه، وهو ما يسميه البلاغيون «وجه الشّبه»، وفي «الاستعارة» وهو ما يُسمونه بـ«الجامع» فقرر في هذا أمرًا كليًّا خلاصَتُه أن التأليف بيّن المتباعدات إنما يكون بأن تُصيبَ **بيْن المُختلفين في الجِنسِ وفي ظاهرِ الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً**، وتجد للمُلاءمة والتأليف السّويّ بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً، وأمَّا أن تستكرهَ الوصف وتَرومَ أن تُصوِّره حيث لا يُتَصوّر، فلا؛ فأنت مشبه (صانع أسلوب التشبيه) لا بذكر أداة التشبيه بل أنت مشبِّه بأن ترَى الشَّبه وتبيِّنه، ولا يمكنك بيانُ ما لا يكون، وتمثيلُ ما لا تتمثَّله الأوهام والظنون.

والحَذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، المعنى فيه أنّ هناك مشابهات خَفِيّة يدقُّ المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرُك

فأدركها فقد استحققتَ الفضلَ، ولذلك يُشَبَّه المدقِّق في المعاني بالغائص على الدُرّ[22].

فالجامع بين معنى المشبه والمشبه بِه والرّبطِ بينهما متحققٌ ، وليس لـ «كاف التشبيه» سوى لفت الانتباه إلى هذا الذي بيّن طرفي التّشبيه، وحين يبلغُ التلاقِي مبلغًا عليًّا فإنّ «كاف التشبيه» تتوارى، فيكون عدم حضورها أدلّ على قُوّة المشابهة من حضُورها، فتجدُك أنطقَ بهذهِ المشابهة حين لا تنطقُ بـ «كاف التشبيه».

فالفارقُ بيّن مشبّه ومشبه (شاعرٍ وشاعر) ليس في خلقِ مشابهة غير قائمة في العالم المشهودِ، ليقيمها في عالمِه الشعريّ، بل هو كاشفٌ عمّا هو موجود غير مشهود لغيرِه.

وإذا ما كانت الاستعارةُ عند البلاغيين مبنية على المبالغة في التّشبيه[23] فمن حقِّ الجامع فيها أن يكونَ على مِنوال وجه الشّبِه في التّشبيه، ومن ثمَّ كان جمهرة أهل العلم بالشِّعرِ على أنّ الاستعارة المقبولة في الذّوق العربيّ ما كان «ملاكُها تقريبَ الشَّبَه ، ومناسبةَ المستعار له للمستعار منه، وامتزاجَ اللفظ بالمعنى؛ حتّى لا يُوجد بينهما منافرةٌ، ولا يتبيَّن في أحدِهما إعراض عن الآخر»[24]. فانظر قوله «تقريبُ الشَّبه، ومناسبة المستعار له للمستعار إليه» فذلك ناظرٌ إلى حال المَعنى الجامعِ بينهما.

وعبدُالقاهر لم يخرجْ عن هذا، ولم يذهب إلى أن المستعير يخترعُ جامعًا غير موجود بين المستعار منه وما يستعيره له. وإن كان كلا من عالم وجنس غير عالم الآخر وجنسه، فكما أنّ التشبيه ينبلُ عطاؤه حين يلحظ الشاعر المشبه شبهًا بيّن متباعدين ، فإن الأمر كمثله في الاستعارة.. فأنت كما يقُول عبدُالقاهر: «كلما زدْتَ إرادتَكَ التشبيهَ إخفاءَ، ازدادتِ الاستعارةُ حُسْناً، حتى إنَّك تَراها أغْرَبَ ما تكونُ إذا

كان الكلامُ قد أُلِّف تأليفاً إن أردتَ أن تُفْصح فيه بالتشبيه، خرجْتَ إلى شيْءٍ تعافه النفس ويلفظه السَّمع»[25].

وإذا ما كان «لتصويرِ الشَّبه من الشَّيْءِ في غيرِ جنسِه وشكله، والتقاط ذلك له من غيرِ مَحلِّه، واجتلابه إليه من الشِّقِّ البعيدِ، باباً آخر من الظَّرف واللُّطف ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل»[26] فإنَّ فرقًا بيْن أن يكون طرفا التّشبيه أو الاستعارة من عالمين متباعدين ومختلفين والشّبه بينهما قائمٌ غير مبتدَع إلاّ أنَّه جدٌّ لطيف، وأن يكونَ الجامعُ في كلٍّ غيرَ قائم البَتَّةَ، والمُشبِّه أوْ المُستعيرُ هو الَّذي يبتدعُه بخياله. فالاستعارةُ عندَ عَبدِالقاهرِ تفضلُ التَّشبيهَ بالمبالغةِ في تحقُّقِ المُشابَهةِ، وفي إيجازِ العبارة. أي مناط فضيلتها أمرٌ يتعلقُ بفعلها في العلاقة بين طرفيها، وفي صورة العبارة عن ذلك. فهي فاعلةٌ في المعنَى وصُورتِه، وهذا ما يُحقق لها الأثر الأقوى في نفسِ السامع[27].

*****

وجاء حديثُ عبدِالقاهرِ عن الجامع بيْن المعاني في بابِ الفصل والوصلِ مقررًا أنّه لا يتأتى لك بلاغةً أن تأتي بـ «الواو» لتشرك بيْن جملتين عرت الأولى من الإعرابِ ،كما في قولك: «زيد قائم، وعمرو قاعد» و«العلم حسنٌ، والجهلُ قبيحٌ»، إلا إذا كان هنالك «أمرٌ معقولٌ يؤتَى بالعاطفِ ليُشْرِكَ بين الأولى والثانية فيه؟»[28].

ويؤكد هذا قائلاً: «ولا يُتَصوَّرُ إشراكٌ بينَ شيئين حتَّى يكونَ هناك معنى يقعُ ذلك الإشراكُ فيه»[29].

هذا من عبدِالقاهر هادٍ إلى أنَّ الأمرَ المعقول (المعنى الجامع) في قلبِ المتكلم بيْن المعنيينً هو الذي حمله إلى أنّ يأتيَ بالواو الدّالة على اشتراك المعنيين في أنّهما محلّ العناية والقصد.

وهذا الأمرُ المعقُولُ لابدّ أن يتحقَّقَ فيه أمران:

الأول أن يَكونَ خاصًا غير عامّ ، فإن كلّ ما هو من «العالمين» بينه أمرٌ معقول يتمثل في أنه مخلوقٌ للّه سُبحانَه وتَعالَى جدُّهُ ، وهذا لا يكفِي الاعتداد بِه، وإلا استقام أن تعطف أي شيءِ على أي شيءِ، وهنا لا تكون فضيلةٌ لأحد في هذا، ذلك أنّه لا صنعة ولا اختيار ولا استدراك صواب بيانيّ جماليّ، وما كان كذلك ليس بأهلٍ لأن يلفت إليْه.

والآخر أن يكون مقصُودًا إليْه.

الأمر الأول راجع إلى ذاتِ المعنى المعقُول.

والآخرُ راجعٌ إلى المتكلّم والسّامِعِ.

ومن ثَم فإنّا «لا نقول: «زيد قائم وعمرو قاعد»، حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنَّظيرينِ والشريكَيْنِ، وبحيث إذا عرفَ السامُع حالَ الأوَّل عناه أن يعرفَ حالَ الثاني»[30].

تبصّر قولَه: «حتى يكونا كالنَّظيرينِ والشريكَيْنِ، وبحيث إذا عرفَ السامُع حالَ الأوَّل عناه أن يعرفَ حالَ الثاني». تجد فيه الأوّلَ الرَّاجعَ إلى حال المعنى، ولذا قال كالنظيرين والشريكين، وهذا ليس عامًا بل هو أمرٌ خاصّ، ولذا لم يلتفت إلى أنّ كلا مخلوقٌ للّه سُبحانَه وتَعالَى جدُّهُ ولا أن كلا من جنسِ الإنسانِ، ولا أن كلا عربيّ مسلمٌ، فكل ذلك من العلاقاتِ العامة التي لا يُلتفتُ إليْه في مثلِ هذا.

وتجدُ فيه الآخر الرّاجعَ إلى حالِ السّامع، حيث يقول: «وبحيث إذا عرفَ السامُع حالَ الأوَّل عناه أن يعرفَ حالَ الثاني». تبصّر قوله «عناه» وهذا ما يجعلُ المتكلّم قاصدًا إلى الإخبارِ بِه.

عبدالقاهر كما ترى صرح بالالتفاتِ إلى حالِ السَّامع، لأنّ الغالب أن يكون البيان منظورًا فيه إلى حالِ السامعِ، لأنّ الكلام رأس الأمر فيه

التّواصل، والسَّامعُ ركنٌ رئيسٌ في هذا التّواصل، وهو الذي كثيرًا مايكونُ له النّصيبُ الأوفَى في اختيار منهاج بناء المعاني وصياغةِ صُورِها، وهذا لا يمنعُنا البتَّةَ من أن يكونَ حالُ المتكلم هو الذي يستوجبُ العطف، فالمتكلم يعنِيه أن يخبرك بالأمرين معًا. أنا إذا قلتُ: محمدٌ فقيه وخالدٌ طبيبٌ، فأنا الذي يعنيني أن أخبرك بحالهما معًا. وبين محمد وخالد علاقة خاصّة، فهما أخوان، وبين الفقه والطبّ علاقةٌ خاصة، فالأوّلُ طبيبُ قلوبٍ ونفوسٍ وعقولٍ، والآخرُ طبيبُ أجسادٍ.

عبدُالقاهرِ لا يكتفِي بأن يكون أحد ركني الجملة ذا علاقة بأحد ركني الأخرى حتى يحسن العطف، بل يستوجب أن يكون ذلك قائمًا في الركن الثاني في كلّ، «فالواو الوصلة بيّن جملتين» لا تجيْءُ حتّى يكونَ المَعْنى في هذِهِ الجملة لَفْقاً للمعنى في الأخرى و مُضَامًّا له، مثل أن «زيداً» و«عمرًا» إذا كانا أخوَيْن أو نظيرين أو مُشتبكَي الأحوالِ على الجملة، كانتِ الحالُ التي يكونُ عليها أحدُهما، من قيام أو قعودٍ أو ما شاكَلَ ذَلكَ، مضمومة في النَّفسِ إلى الحالِ التي عليها الآخَرُ من غَير شَك. وكذا السبيل أبدًا. والمعاني في ذلك كالأشخاصِ، فإنما قلتَ مثلاً: «العِلْمُ حسنٌ والجهلُ قبيحٌ»، لأنَّ كونَ العلم حَسَناً مضمومٌ في العقولِ إلى كونِ الجهلِ قبيحًا»(31).

ولمّا خلا بيت أبي تمام :

لا والذي هُوَ عالِمٌ أنَّ النَّوى صَبِرٌ وأنَّ أبا الحُسَيْنِ كريمُ

من الجامعِ في نظرِ بعضِ أهلِ العلم كان عندهم مستعابًا «ذلك لأنَّه لا مناسبةَ بينَ كَرَمِ أبي الحسين ومرارةِ النَّوى، ولا تعلُّقَ لأحِدهما بالآخرِ، وليس يقتضي الحديثُ بهذا الحديثُ بذاك»(32).

لاريب في أنَّ بيّن مرارة النوى وكرم أبي الحسين جامعٌ عامٌ كالجامعِ بين كل مكونات المخلوقاتِ، فهي سواءٌ في أنها واقعة تحتَ قدرة اللّه تعالى وعلمه، وهذا لا يجعل لهما خصوصية تحملُ إلى عطفِ كرمِ أبي الحسين على مرارةِ النّوى. هذا مخرجُ الاستقباحِ عند أهلِ النظر.

وهم في هذا لاحظوا حظَّ طرفي العطفِ مِن العلاقةِ الخاصّة ، ولم يلتفتوا إلى حال المتكلّم، وما يعنيه من الجمع بيّنهما. ومن حقّ البيان على متلقّيهِ أن ينظر إلى حالِ المتكلم بِه لعلّه ينظرُ علاقةً خاصّة بين المعاني لا يبصرها غيرُه وهو يريد اللفت إليها ، على نحو ما هو مقررٌ في باب التشبيه، فإن المشبِّه (الشّاعر) قد يُشبه شيئًا بشَيْءٍ لايتراءَى لكثيرٍ ما بينَهما من علاقة للطفها ودقتها ، فكان له من الفراسةِ البيانيّة ما يجعله بها بصيرًا. كذلكَ يُمكن أن يكون المتكلّم مبصرًا علاقةً خاصةً بيّن معنيين لا يُبصر غيرُه سوى العلاقة العامة بينهما، وهنا يكون من حقّ الشّاعر على مستقبِلِ إبداعه إحسانُ الظنّ بِه، ولاسيّما إذا ما كان الشّاعرُ فحلا، وإذا ما كان مِمّن عُرف عنه نفاذ البصيرة، وإتقانُ التدسّس في عالم المعاني على نحو ما هو مشهودٌ به لأبي تمام[33].

لذا نجد بعضَ أهلِ النظر حاول أن يتبصّر ما بيّن كرم أبي الحسين ومرارةِ الصبر في نفسِ (وهم) أبي تمام ، فجعل كمالَ العَلم بهما صِلة لما أقسمَ بِه على أمر ذي بالٍ عنده[34].

ذهب بعضُ أهلِ النظر إلى أن الجامع بينهما أمرٌ وهميّ في نفسِ أبي تمام، وهو ما بيّنهما من التضادّ في الأثر النفسيّ، فالنوى صبرٌ، وقد صرح بذلك؛ لأنّه ليس محل منازعة، وكرمُ أبي الحسين ذا أثر حسن بالغ الحسن في نفسِ من يقع عليّه ، أو يكون بينهما ما بيّن الدّاءِ ودوائه ، فالنوى داءٌ علاجه كرمُ أبي الحسين فكل نوى إلى ديارِه يبطلُ أثره في لقيا كرمِ أبي الحسين ، ورأس كرمِه القربُ من حماه.

أو لاحظ أنّ كلاً من الصبر وكرم أبي الحسين دواء، فالصّبرُ دواء العليلِ وكرم أبي الحسين دواء الفقير

والَّذي هو أعلى عندِي أن يُلحظ حالُ الأشياءِ عند المتكلّم، فمن الأشياءِ ما هو غيرُ متجانسٍ أو متقاربٍ عند كثيرٍ إلا أنّ له من هذا التقاربُ عند شاعرٍ ما ليسً عندَه، وقدً يكونان فيً الواقعِ كذلك غيرُ متقاربين إلا أنَّ الشَّاعر بفراستِه الشَّاعرة أدرك شيئًا حمله إلى أن يجمع بينهما؛ لأنّه يريدُ أن يُقيمه في صدرِ السَّامع من القرنِ بينهما، وبغيرِ هذا القرن لا يتحقق له ما يريد.

في الشعر الأمر عندِي مردّه الرئيس إلى الشاعر، وليس إلى الأشياء في وعينا نحن، بل ولا إلى الأشياءِ في عالمِها، فلو كان الشاعر لا يقُول إلا ما هو مشهودٌ أو موجودٌ غيرُ مشهودٍ لما كان له كبيرُ فضلٍ.

الشاعرُ يخلقُ ممَّا هو موجودٌ ما ليس بموجود. ولذا كانً أمرُ الشّعرِ قائمًا على الخيال الذي يتفاضلُ فيه الشّعراء ليحقق بصوره الشعرية للمتلقين تخيل ما لا يستطيعون تخيله، فالشاعر يتخيّل ما ليس بموجود، فيصوره، فيجعلُ من المتلقين مقتدرين على تخيل ما خلقَه بخيالِه(35).

وهنا تتحقق البهجة والإدهاش، وإلاّ فأيُّ بهجةٍ وأيُّ إدهاشٍ إذا كنت تصوّر لِي ما أرى.؟!!

*****

وإذا ما كان عبدالقاهر لم يبسط لنا القول في تقسيم أنواعِ الجامع بين المعاني المقوّى وصلها بـ «الواو» فإنّ مدرسة «المفتاح» قد عنيت بذلك:

عُني «أبو يعقوبِ السّكاكيّ (ت: 626هـ) أن الجامع بيّن المعاني عند المفكرة يكون من ثلاثِ جهات:

من جهة العقلِ، ومن جهةِ الوهمِ، ومن جهة الخيال.

أما الجامع بيْن المعاني مِن جهةِ العقلِ فأن يكون بينها اتحاد في التصور أو تماثلٌ أو تضايف.

وأمَّا الجامع بيْن المعاني من جهةِ الوهم فأن يكونَ بيْن تصورهما شبه تماثلٍ أو تضاد، فيحتالُ الوهمُ حتى يحيلَهما إلى التماثل.

وكم للوهمِ مِن حيلٍ تروج، فهو ينزلُ المتضادينِ والشّبيهين بهما منزلة المتضايفَين: العلَّة والمعلولِ، والسَّببِ والمُسبّب، والعُلوّ السّفل، والأقلِّ والأكثرِ... فيجتهدُ في الجمعِ بيْنهما في الذِّهنِ.

وأمّا الجامعُ بيْن المعاني مِن جهةِ الخيالِ، فأن يكونَ بيْن تصورهما تقارنٌ في الخيالِ سَابق لأسبابٍ مؤديةٍ إلى ذلك، فإن جميع ما يثبتُ في الخيالِ ممَّا يصلُ إليْهِ من الخَارجِ يثْبتُ فِيه على نَحوِ ما يتأدَّى إليْهِ، ويتكرّرُ لَديْه.

ولذلك لمّا لَمْ تكن الأسبابُ على وتيرة واحـدة فيما بيْن معشرِ البشرِ اختلفت الحالُ في ثبوتِ الصُّورِ في الخيالاتِ تَرَتُّبًا ووضُوحًا فكمْ مِن صُور تتعانقُ في الخيال، وهِي فِي آخرَ ليستْ تَتراءَى، وكَم من صُورٍ لا تكادُ تلُوحُ فِي الخيالِ وهِيَ فِي غيرِهِ نارٌ عَلَى عَلَمٍ[36].

وهذا من السكَّاكيّ بصرٌ بأحوالِ المعاني في تصور أهلِ البيانِ، وأن الذي يستدعِي المعنى إلى المعنى غيرُ منحصرٍ في التوافقِ الجنسيّ أو النوعيّ، فإن من وراء ذلك أسبابًا متنوعةً وعديدة، ومن ثَمَّ كان «لصاحب علم المعاني فضلُ احتياج في هذا الفنِّ إلى التّنبُّه لأنواع هذا الجامعُ والتَّيقُّظ لَها، لاسيّما النَّوعُ الخياليّ، فإنَّ جمعَه على مَجرَى الألف والعادة بحسب ما تنعقدُ الأسبابُ في استيداع الصُّورِ خزانة الخيالِ، وأنّ الأسبابَ لَكَما تُرَى على حدٍّ تتباينُ في شأنِ الجمعِ بيْن صُورٍ وصورٍ»[37].

وأهل العلم بالبيان كما أنّهم لا يعولون على الجامع العامّ بيْن الأشياء هم لا يُعوِّلون عَلى الجامعِ البالغ الخفاء، فشرطُ الجامعِ أن يكونَ خاصًا وأن يكونَ ظاهرًا[38].

واشتراط الظّهور فيه عندي نظرٌ ناقد:

الظُّهور إن أُريد بِه السّفور الذي يجعل البيانَ ليس محلاً لتفاضل المتلقّين في فقهه وفهمِه فإنّه سيُفقدُ هذا الأسلوب خصُوصيته، التّي بها يتفاضل أهل البيانِ إفهامًا وفهمًا، تفضلاً لا يتأتّى لتمام الصَّوابِ فيه إلاَّ الأعرابُ الخُلَّصُ، وإلاَّ قَوْمٌ طُبِعُوا على البلاغة، وأوتَوا فنًّا مِنَ المعرفة في ذوقِ الكلامِ هم بها أفرادٌ، كما يقول عبدالقاهر.

الأعلى أن يكونَ في الجامعِ بيْن المعاني شيْءٌ مِن اللُّطف يدقُّ، ولايبلغُ بِه حدّ التعمية والإلباسِ والإلغاز، فذلك يستهلك المعاني ويُخرج البيان عن جنسِه ووظيفته. كما أنَّ السُّفور يخرجُ الكلام من أن يكونَ مناط مفاضلة.

والواقع البيانيّ أنَّ إدراكَ المعنى الجامع بين المعاني يدقُّ في بعضِ صورِ البيانِ العالِي حتى إنك لترَى عبدالقاهر لا يبصرُ هذا المعنى الجامع في قول الشَّاعر المرقش الأكبر:

النشرُ مِسكٌ والوُجُوه دنانيرٌ وأطرافُ الأكف عنم

عبدُالقاهر لا يرَى فرقًا بين أن يستفتح بتشبيهِ النّشر أو تشبيه الوجوهِ أو تشبيه الأكف، لأنَّه لا يرَى في ذلك ما يجعلها على هذا النَّسقِ ومن ثم لو جعل بدلاً من تشبيه الوجوه تشبيه الشعرِ أو العين وما شاكلَ ذلك لما كان عند عبدِالقاهرِ ممّا يستقبح.

ذلك أنَّه لم يبصر العلاقةَ بين هذه الأشياء من جهة، والعلاقة بين نسقها ابتداءً بالنَّشرِ وانتهاءً بالأكف.

وتقريرُه أنّ نسقَها على هذا النَّحو لا أثرَ له في التَّشبيهِ صحيحٌ مِن حيثُ المعنَى الجُزئِيُّ لكلِّ تشبيهٍ. ولكنّ له أثرٌ بالغٌ في تبيينِ غرضِه الشّعريّ وتقريرِه.

يقُول عبدُ القاهر: «ألا ترى أنَّك إذا قلتَ: زيدٌ كالأسدِ بأسًا، والبحرِ جُودًا، والسَّيفِ مضاءً، والبدرِ بَهَاءً، لم يجبْ عليك أن تحفظَ في هذِه التشبيهات نظامًا مخصوصًا؟ بل لو بدأتَ بالبدرِ وتشبيهِه به في الحُسنِ، وأخّرتَ تشبيهَهُ بالأسدِ فِي الشَّجاعةِ، كان المَعنى بحالِه، وقولُه:

النَّشْرُ مِسْكٌ والوجوهُ دنا نير وأطْرَافُ الأكُفِّ عَنَمْ

إنّما يجبُ حُفْظُ هذا التَّرتيب فيها لأجلِ الشِّعر[39] فأمّا أن تكونَ هذه الجملُ متداخلةً، كتداخلِ الجُمل في الآية، وواجباً فيها أن يكون لها نَسقٌ مخصوص كالنسق في الأشياءِ إذا رُتِّبت ترتيباً مخصوصاً كان لمجموعها صُورةٌ خاصّةٌ مقرَّرة فلا»[40].

ويقُول: «ترى الذي تعقلُه من قوله: «النَشرُ مسكٌ»، لا يصيرُ بانضمام قولِه: «والوجوهُ دنانيرُ»، إليه شيئًا غيرَ الَّذي كان، بل تراه باقيًا على حالَه، كذلك ترَى ما تعقلُ مِن قولِه: «والوجُوهُ دَنانِيرُ»، لا يلحقُه تغييرٌ بانضِمامِ قوله: و«أطرافُ الأكفِّ عَنَم»، إليه»[41].

حقًا ليس لتقديم تشبيهِ النَّشرِ أثرٌ في تشبيهِ الوجوه... من حيثُ هو تشبيه، فالتشبيه الأجردُ قائمٌ وإن أفرد كلٌّ، ولم يقرن بغيرِه، لكن أوَ غاية الشَّاعرِ أن يُنبئَنا بذلك، ثُم يحطّ رحالَه؟ لا يكون.

غايةُ الإنباءِ بسحرِ الشِّعرِ فِي الجمع بيّن هذه الثلاثة على سبيل التّرتيبِ لا على سبيلِ المَزج، كما في التشبيهِ المركّب القائم في بيّت بشّار».

في هذا الجمع وهذا النّسقِ يكمنُ سحرُ البيانِ الشّعريِّ في بيت المرقِّش الأكبرِ.

ليس حسنًا في تلقّي هذا البيت أن تتلقى تشبيهه النّشر بالمسك، ثم تتجرَّد ملقيًّا بِه من خاطرك، لِتَتَلقَّى تشبيهَ الوجوه بالدنانير ثم تتجرّد ملقيًا به أيضًا من خاطرك، لتتلقَّى تشبيهَ أطرافِ الأكفِّ بالعَنَم.

ذلك لا يكون في الوفاءِ بحقِّ تلقِّي الشِّعرِ.

استفتاحُ التَّلقِّي بتبصُّرِ تشبيهِ النّشرِ بالمسكِ ثمَّ تثنيتِه بتشبيهِ الوجوهِ بالدّنانير مهمٌّ جِدًّا ، ذلك أنَّ الشَّاعرَ إنّما جمع بيْن هذه الثلاثة؛ لأنّها أمورٌ رمزتْ إلى ما حقّقت لهذِه الصّاحبة توطنًا في قلبه، فطيبُ النَّشرِ رمزٌ إلَى طيبِ التكوينِ الجُوانيّ، لأنّ النَّشرَ وهُو رائحةُ الجسدِ الفطريّة (الطَّبعيّة) إنّما هُو نتاجُ تفاعلٍ داخليّ في التَّكوين الجسديّ للصَّاحبةِ، ومَن كانت رائحة جسدِها الفطرية مسكًا، فإنّها الغنية عَن أن تستمدّ من خارجها ما يجعلها أهلا لأن يقبلَ علي، وهو ناظرٌ في هذا إلى قولِ امرئ القيس:

ألم ترياني كلما جئت طارقاً وجدت بها طيباً وإن لم تطيب

ومنه قول البعيث:

إذا هيَ زارتْ بعدَ شحطٍ منَ النَّوَى وشَى نشرُها لا مسكُها وعبيرُها

وهذا ما لفت إليْه المتنبيّ حين قال:

الطيبُ أنتَ إذا أصابَكَ طِيبُه والماءَ أنتَ إذا اغْتَسلتَ الغاسِلُ(42)

الاستهلال بقوله «النشرُ مسكى يُبنى عليْه ما بعده، لأنّه إذا ماتحقّق هذا الإنباءُ في قلبِ المتلقّي كان ذلك أدعَى إلى أن يُحسنَ تلقّي مايردفُه، فطيبُ النّشرِ هو رأسُ الأمر في الصُحبة، ومن ثمّ ندبَ للرِّجال - لكثرة ما يعتريهم من تغييرِ روائحِ أجسادِهم أن يكونَ لهم من التطيبِ نصيبٌ وافرٌ، لاسيّما عند اللقيا، وأول ما يلقاك من حُسن الصَّاحبةِ طيبُ

نشرِها لأنّ هذا يُدرك من بعيد، فإذا ما اقتربتَ تجلّى له ما في وجهِها من الحُسن، وتشبيه الوجوه بالدّنانيرِ لا يرمى بِه إلى الاستدارة أو اللون بل الصّفاءُ والإشراقُ، ثم ما يقُوم في القلبِ من رؤية الدّنانيرِ من بهجة وأنس، فذلك شأنُ النفسِ مع الذّهبِ والمال، ﴿**وَتُحبون المَالَ حباً جمّاً**﴾ [الفجر: 20] ﴿**وَإنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ**﴾ [العاديات: 8] وهنا يزدادُ الإقبالُ، ثم يأتي الأمرُ الأعلى: تشبيه أطرافِ الأكفِ بالعنم، في أمرين الطراوة، واللون، وهما معا رمزُ الأنوثة والحداثة، فالعَنم طريّ المَلمس أحمرُ اللّون، وهذه الحُمرةُ في الأطرافِ رمزُ جريانِ الدّماء فيها من وفرة شبابِها، فهي لا تضع ما يَصبغ أطراف أكفها، كلا، بل ذلك أمرٌ فِطريّ. وإدراك ذلك منها لا يكونُ إلا بالقربِ منها وملامستها، وهكذا تتصاعدُ اللّقيا، وينمُو التلقّي لِحسنها. وكلّ ذلك لا يكونُ إذا ما أفردنا كلّ تشبيه، أو نَسقناها على نحو آخر فبَدأنا بتشبيهِ أطرافِ الكفّ، وانتهينا مثلا بتشبيه الوجوه.

المعنى الجامع من جهة والنّاسق من أخرى جدٌّ لطيفٍ، وهذا هو الذي يكونُ له الوصلُ كريمَ العطاء وفيرَ النّوالِ.

يقُول عبدالحميد الفراهيّ (ت: 1349هـ) في مبحث «الترتيب» من «باب في بيان أصول عامة للبلاغة»:

«كما أنّ في التّرتيب سرَّ الحُسن وسحرَه، وكما أنَّه لا يصلُح أمرٌ إلاّ به، فكذلك فيها دلالاتٌ جمّةٌ، فكم من المعاني الدّقيقة والحكم الغامضة مستودعٌ فيه...

وتزدادُ أهمية التّرتيب عندنا إذا رأينا غفلةَ النّاس حتّى المجتهدين عنهما ولا تستبعد الغفلة عند هذه الطائفة، فإنهم ذهبوا مذهب تدقيق النّظر، فوقعوا في تحليل المركّب، واعتادوا تضييقَ البصر. ولمّا أنّ

سرّ الترتيب لا يظهرُ إلاّ إذا وسعت نظرك ورأيتَ الشّيْءَ مع أطرافِه وما حوله، ثم قابلت بعضها ببعض، فكان المحلّلون أبعد النّاس عن إدراك دلالات التّرتيب، وهذه غلبة عادة التحليل على عادة التركيب...

ذكر صاحب أسرار البلاغة أن قول المرقّش:

النشر مسكٌ والوجود دنا نيرٌ وأطراف الأكف عنم

ليس فيه ترتيبٌ.

ونوجهك إلى ترتيب هذه الصفات لتعلم كيف غفل عنه مثل الجرجاني فتعلم دقّة هذا المسلك ورفعةَ محله، ولا تستبعد خفاء نظام القرآن عن جمهور المفسرين.

فاعلم أنَّ الشّاعرَ ذكر النَّشرَ أولاً؛ لأنّك تجدُه عن ظهرِ الغيبِ، ثمَّ ذكرَ حُسنَ الوجوهِ لما تجدُه عندَ المُشاهدةِ، ثمَّ إذا اقتربتَ ولمستَ الأكفّ وجدت نعومتها. فلو لم يكنْ همّهم مقصوراً على التشبيه وأنواعه لم يخف عليهم وجه التّرتيب»(43).

الفراهيُّ كما ترى نظر إلى أنَّ الترتيبَ جاء وفقًا لمسافات الإدراك، فالأسرع إدراكاً قدم على ما بعده في الإدراك. وهذا حسن ، فإذا أضفت إليه ما لفتُك إليه تبيَّن لك أنَّ المعنى المقتضِي الجمعَ والتَّرتيب إنّما هو فَتِيُّ الأثرِ والاقتضاءِ.

وعبدُ القاهر أيضًا لم يلتفت إلى ما قام من جامع لطيف فيما نقله من قولِ للجاحظ (ت: 255هـ)، ونعته بأنّه لم يقم فيه ما يقتضي نسق جملِه ونظمها على هذا النحو بل لو قدّم وأخّر لما فقد البيان بلاغته.

يقُول عبدالقاهر: «واعلمْ أنَّ مِن الكلام ما أنتَ تَعلمُ إذا تدبَّرْتَهُ أنْ لم يحتجْ واضعُه إلى فكرٍ ورويّةٍ حتى انتظَمَ، بل ترى سبيلَه في ضمِّ

بعضه إلى بعض، سبيلَ مَنْ عمدَ إلى لآلئ فخرَطَها في سلك، لا يبغي أكثرَ من أن يَمْنَعَها من التفرُّقَ، وكَمَنْ نَضَدَ أشياءَ بعضُها على بعض، لا يُريد في نَضَدِهِ ذلكَ أن تجيء له منه هيئةٌ أو صورةٌ، بل ليس إلاّ أنْ تكونَ مجموعةً في رأي العين. وذلك إذا كان معناك، معنى لا تحتاج أن تَصْنَعَ فيه شيئاً غيرَ أنْ تَعْطِفَ لفَظاً عَلَى مثلِه، كقولِ الجاحظ:

«جنّبَكَ اللهُ الشبهةَ

وعصَمَكَ منَ الحَيْرة

وجعَلَ بينكَ وبينَ المعرفةِ نَسَباً، وبينَ الصِّدْق سَبَباً

وحبَّبَ إليك التثبُّتَ

وزَيَّنَ في عينكَ الإنصافَ

وأذاقَكَ حلاوةَ التَّقوى،

وأشْعَرَ قلبَكَ عزَّ الحقِ،

وأوْدَعَ صدْرَكَ برْد اليقينِ،

وطردَ عنك ذُلَّ اليأسِ،

وعرَّفَكَ ما في الباطلِ منَ الذِّلَّة، وما في الجهل من القلَّة»[44].

هذه عشرُ جمل نسقها الجاحظُ في دعائه، ولم يرَ عبدُالقاهر في ترتيبِها على هذا النَّسق ما اقتضاه من المعنى، ليس ثَمّ ما أوجب الابتداء بما بدأ به الجاحظ في ابتهاله، والتثنية بما ثنّى.... والختم بما ختم، وذهب إلى أنّك لست بالفاقد شيئًا إن أنت قدَّمت أو أخرت. فلكلّ جملة استقلالها في الإفادة، وتقديمها أو تأخيرها لن ينتج عنه أثرٌ في ما تنبئُ به.

وهذا يترتَّبُ عليه أنّ عطف الثانية على الأولى ليس له مقتض سوى الرّغبة في الإنباء بكلٍ على استقلالٍ وليس الذي يراد الإنباءُ بهِ متخلقٌ من الأولى والثانية من جهةٍ ومن عطفٍ الثانية على الأولى من أخرى.

وبذلك دلّنا عبد القاهر على أنَّه لا يبصرُ فيما بيْن هذه الجملِ في مقال الجاحظ جامعًا أو معنى يقتضِي عطف الثانية على الأولى والثالثة على الثانية.....

ولو أننّا استحضرنا ما يقتضيه فنُّ الدّعاءِ في لسانِ أهلِ البيانِ العالِي من أن تنسق المطلوبات بحسبِ أهميتها لدى المبتهلِ، وبحسبِ عظيم افتقاره إلى ما يستجدي ثم أحسنّا الظّن بمثل الجاحظِ، لكان لنا ما يحملُنا على أن نتلبَّثَ لنتفرَّس، ولنقلّبَ الأمرَ على وجوه ، ثم نديمَ الطرَّق، ومن أدام الطّرقَ فتحَ له.

عبدالقاهر لم يفعل ، ولكن عبد الحميد الفراهيِّ (ت: 1349هـ) فعل: أبان لنا عن المعنى الَّذي اقتضَى هذا الجمع من جهةٍ وهذا النسق مِن أُخرَى ، وأنَّ هذا المعنى متمثلٌ في ترتيبِ منازلِ العلمِ والتلقّي، وأنَّ الجاحظَ قد بدأ بما يبنى عليّه لاحقُه، في هذه المنازل، وهذا بصرٌ من الجاحظ بما يكونُ عليّه حالُ المرءِ في تلقيه العلمَ وما يَجبُ أن يبادرَ إليه في التخلّي عن العوائقِ وما يجبُ أن يبادرَ إليّه فِي التَّحلّي بالعواملِ المُحقّقة لحسن التّلقّي وتوطنِه ورسُوخه، وكان من الفراهيّ بصرٌ بما أقام عليّه الجاحظُ بيانه، فقال: «فإن مَرَرتَ على سطح هذا الكلام لَم ترَ فيه نظماً، ولكنَّ هذه الفقراتِ لها غورٌ، وهناك يظهرُ حُسنُ ترتيبِه.

فاعلم أنّ الشّبهة أوّل البليّة، فتغادرُ المرءَ متحيّراً، لا يدري أيّ الأمرين يرجّح، فإن كان له سببٌ إلى المعرفة مال إليها، فهدي إلى الصّدقِ، وحينئذٍ يحتاجُ إلى التثبّت عليه، ثم التثبتُ يعودُ تعسفاً إذا نبذ الإنصافَ ، فيجمد على ما عرف، ولا يصعدُ إلى ما هو أرفع منه ، فإن زيّن في عينه الإنصاف تاق إليه، وهاهنا كملت له أسبابُ العلم فهذه ستُّ منازل في العلم.

ثمّ لابدّ من العمل بما علم وإلا فسد رأيه، فيوشك أن يرى الباطلَ حقاً. وبذا علمت شدّة حاجتنا إلى تهذيب أخلاقنا لأجل إصابةِ الرأي، فمن الأول احتاج المرْءُ إلى مدَدِ التَّقوَى ، فإنّها منبعُ فعلِ الخيرِ.

والمتّقِي في هذه الدّارِ الفانية ربما ابتُلي بالبؤس والضُرّ فإذا نبذ الدنيا وقنع بالتقوى فنّده الناس واستهانَهُ الجمهورُ، فإنْ صبرَ على الضرّ، فكيف يصبرُ على المهانة إلا أنْ يشعرَ بذلِّ الباطل وعزّ الحق، فيكرم نفسه ويهونُ في عينه جاهُ الأشرار ؛ ليقينِه الثابت بفلاح المُتقين، فبهذا العزِّ الذي أُشرِب قلبُه طردَ عنه ذلّة اليأس ولو هجمت الشدائدُ وبَعُد عنه الوعدُ الإلهي فحينئذ يرى الباطلَ عين الذلّة ، ويرى الجهلَ عينَ الفقرِ.

فانظر كيف جمعَ أسبابَ العلم والعملِ

وجعل ستّةً للعلم وستةً للعمل

وكيف ختمَ الكلامِ بذكر أنّ ملاك أفعالنا رغبة النّفس إلى العزّ والغنى ولكنه علم أنَّ النُّفْرة أقوى من الرَّغبة سلطاناً على أفعالنا ، فذكر الذلّة والفقر.

فما أدقّ نظره حين بدأ بالشبهة وختمَ بالمعرفة الغامضة التي هي مصدر الإرادات»[45].

وهذا يهدينا إلى أنّ الحكمة تقضِي بألا ينفِي المرءُ وجود ما لايرى، فلعلّه موجود وثَمَّ ما يُعيقُه هو عن رؤيتِه ، فالأعلى أن ينسب الأمرَ إليّه مُبديًا أنّه هو لا يرى فيه جامعًا ، ليدع الأمرَ إلى مَن له اقتدارٌ على أن يرَى، والتقليدُ في هذا عقوقٌ بالنَّفسِ .

*****

وممَّا يجبُ أن نكونَ منّه على ذكرٍ أنّ العقلَ البلاغيّ لا يعمل إلا فيما كان فيه مناطٌ للاختيار ، فما كان واجبًا أو مُمتنعًا عقلاً أو لغةً، فإنّه لا يعملُ فيه، لأنّه لا تكونُ فضيلة إلا حيثُ الاختيارُ والصّنعة واستدراك صواب جماليّ كما مضى ذكرُه ، ومن ثمَّ كان الفصل البلاغي ، لا يعني عدمَ العطف مطلقًا ، فليس كلُّ ما لم يُعطف يسمى فصلا بلاغيًّا.

الفصل (مصطلحًا بلاغيًّا) لا يقال إلا فيما كان يمكن عطفه لغة (نحوًا) ولكنه لم يعطفْ لمقتضٍ أقتضى ترك ذلك العطف مع إمكانه لغة، وعقلاً[46] أمَّا إذا كان الثّاني لا يمكنُ عطفه لغة أو عقلا، فلا يسمَّى هذا فصلا بلاغيًا[47].

وكذلك النَّظرُ بين جملة إنشائيّة وأخرى خبريّة من حيثُ نسبة الكلام ، تركُ العطفِ بينهما بهذا الاعتبارِ لا يُسمَّى فصلا بلاغيًّا، لأنَّ المانع لغويّ ، وليس تركُ العطفِ هنا لمقتضٍ بيانيّ.

وعلى ذلك يتحرّر لديك أنَّ الفصلَ البلاغي هو ترك عطف مايمكن عطفه لغة وعقلا، لمقتضٍ اقتضى ترك ذلك العطف المُمكن لغة وعقلا.

والوصل أيضًا هو العطفُ لمقتضٍ غير لغوي أو عقلي ، بل لمقتضٍ معنويّ . أي يرجع إلى معنى الكلام وقصد الإخبارِ به.

وبهذا يتبيّن لك أنَّ غيرَ قليلٍ ممَّا يعرِضُ له بعضُ أهلُ العلم ببلاغةِ العربيّةِ وطلابِه ليس من قبيلِ الفصلِ والوصلِ مصطلحًا بلاغيًّا.

*****

مراجعات في مناطات تلاقي الجمل وموقعها من الفصل والوصل:

إذا ما نظرنا في أنماط تلاقي الجمل رأينا أنّها إمّا أن يكون بينها ضربٌ من الاتفاقِ أو ضَربٌ مِن المقاربة ، ومناطات المقاربة حينئذ إما اللّفظ أو المعنى، أو لازم المعنى أو الموضوع الذي هو محلّ القول أو الغرض الذي هو مأمّ القول ومحجّه.

قد يتطابق لفظا الجملتين فمن أهلِ العلم من يرى أنّه لابدَّ أن يكون مع ذلِكَ شيْءٌ مِن التّغايرُ فيما وراء التَّطابقِ اللفظيّ إمّا في المعنَى أو لازمِه أو موضوعِه أو مقصدِه.

وذلك لما للسّياقِ ولِمخرجِ القول ولِمجراه ولِمقصده من أثر بالغ فِي ذلك. والإمساك بذلك هو إمساكٌ بمفاتح الفهم والتذوّق لفوائدَ ومحاسن القول على تعدّدها وتنوعها. أمَّا التطابق التَّام بين الجملتين أو الكلامين في كلِّ ذلك، فإنّهم يذهبون إلى أنّه لا يكونُ في الكلام العالِي البديع، فضلاً عن الكلام العالِي المعجز، فهم لا يرَوْنَ تكرارًا قائمًا من تطابقٍ تام بين كلّ مكوناتِ الكلام وسياقاتِه، وإذا ما اختلف شيْءٌ من ذلك كانَ لابدّ من اختلاف فيما يحمله، وحينئذ لا يكونُ ثَمَّ تكرارٌ تامٌ ، بل ذلك من قبيل «التّصريفِ البياني»[48] ومُجرَّد تغيّرِ شيْءٍ من السّياقِ المقاليّ أو المقاميّ يحققُ هذا التَّصرُّف البيانيّ.

وإذا ما كان بيْن الكلامين مقاربةٌ (وكلّ مقاربة تحملُ مغايرةً) في مجالٍ من المجالات التِي أشرتُ إليها ، فإنّ مخرجَ الكلام ومجراه ومأمّه هو الذّي يقضِي باصطفاءِ الوصلِ عطفا أو الفصل بتركه:

إنْ كان القصدُ إلى إبرازِ جانب المقاربة ، فترك العطف (الفصل) هو المسلكُ. وإنْ كان القصدُ إلَى إبرازِ جانبِ المُغايرة فالعطف بالواو (الوصل) هُو المسلكُ.، ومن ثَمَّ لن تجدَ قاعدةً كلية لازمةً لازبةً، لايُعدلُ

عنها في هذا الباب ، بل وفي سائرِ أبوابِ البلاغةِ. فكن على ذكر فَتِيّ دائمٍ من هذا.

وفي ضوء ذلك يتأتّى لنا فقه العطف بالواو حين يكون بيْن الجملتين تقاربٌ ظاهر، فالقصد حينئذٍ إلى ما بيْن الجملتين من تغايرٍ، فهذا المعنى الزائد في الجملةِ المعطوفة على ما في الجملة المعطوفِ عليها هو محلُّ عناية، ولفت إليْه لأهميته ،وهنا يكونُ المتلقّي بحاجة بالغة إلى أَنْ يَتبصّرَ ما اقتضَى العنايةَ بهذا العنصرَ الفارق بيْن معنى الجملتَين. فالعدولُ في هذا من دقائق العلم في هذا الباب.

*****

نقد مذهب البلاغيين في صور الفصل:

البلاغيون جعلوا الفصل(ترك العطف بالواو) أربع صُورٍ :

صُورتان لأمر يرجع إلى تحقق علاقة المعاني ببعضها،

وصورة لأمر يرجع إلى أحد أمرين:

الأول: اختلاف النسبة الكلامية.

والآخر: خلاء الكلام من الجامع الخاص بيْن المعاني.

وصُورة لأمر يرجع إلى وقاية السَّامع من أن يفهم غير المراد.

الصورتان الأوليان هما ما سُميا بكمال الاتصالِ وشبهه (الاستئناف البياني).

والصورة الثالثة هي التي تُسمّى كمال الانقطاع.

والصُورة الرابعةُ هي التي تُسمّى شبه كمال الانقطاع.

الصُورتان الأوليان لا أُعنى الآن هنا بالنظر فيهما. أمَّا الصورة الثالثة التي سُميت بكمال الانقطاع ، فهي محلّ مراجعة ناقدة:

كمال الانقطاع عندهم مرجعه إمّا إلى اختلافِ النسبة الكلامية خبرًا و إنشاءً، وإمّا إلى خلاء الكلام من الجامع الخاصّ بيْن المعاني.

كمال الانقطاع لاختلافِ النسبةِ الكلامية خبرًا وإنشاءً بين جملتين ليس للأولى محلّ من الإعرابِ على «أن لا يكون المقامُ مُشتملا على ما يزيلُ الاختلاف من تضمين الطَّلب معنى الخبر، أو عكسه، فإن المقام إذا اشتملَ عليه لم يبقَ بين الجملتين كمال الانقطاع لزوال ذلك الاختلاف»(49) كما في قوله تعالى: ﴿**خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِم بِهَا وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلاَتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ**﴾ [التوبة: 103].

لم يعطف قوله تعالى ﴿**إِنَّ صَلاَتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ**﴾ على قوله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**وَصَلِّ عَلَيْهِمْ**﴾ من أن الأُولى إنشاءٌ لفظًا ومعنًى. والأُخرى خبريّةٌ لفظًا ومعنى ، ولا يعطفُ خبرٌ على إنشاءٍ عندهم.

اختلاف الجُملتين في النسبة الكلامية لا يُسلّم أنّه العِلة الوحيدةُ للفصلِ هنا، بل ولا العلَّة الرَّئيسة، أوْ الرّاجِحَةُ، فذلك لا يرجعُ إلى علاقات المعاني، وأنسَابُها فهذا الاختلافُ أمرٌ لغويٌّ يتساوى فيه كلُّ إنشاءٍ وخبرٍ أيًّا كان ما يحملُه الإنشاءُ وأيًّا كان ما يحمله الخبرُ،.

والفصلُ أمرٌ مردُّه إلى علاقاتِ المعاني في الأصلِ ، وما بِه تتنوع ، وليس إلى الصور التي تحملُ تلك المعانِي.

وإذا ما نظرت إلى علاقة المعنى الذي يحمله أسلوب الإنشاء في قولِه جَلَّ جَلالُهُ: ﴿**وَصلّ عليْهم**﴾ بالمعنَى الّذي يحملُه أسلوب الخبرِ في قولِه عَزَّ وَجَلَّ: ﴿**إِنَّ صَلاَتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ**﴾ رأيت أن العلاقة بينهما هي الاستئناف البياني (شبه كمال الاتصال) وليس كمال الانقطاع، فليس معنى الأولى بمنقطع البتَّة عن معنى الأخرى، بل هما على اتصالٍ

بالغ استغنيا معه عن عاطف خارجيّ. فقولُه تعالى: ﴿وَصلّ عليْهم﴾ في سياقِه يثير في النفسِ تساؤلاً لا يهدأ، فهو سُبحَانَه وتَعَالَى لمّا قال لرسوله - صلى الله عليه وسلم - ﴿خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِم بِهَا وَصَلِّ عَلَيْهِمْ﴾ تساءلت النفس: لم يأمرُ بالصلاة عليهم (الدعاء لهم) حين يؤدون فريضة الزكاة وهي من بعد فريضة الصلاة؟ أما كان الأولى بهذا الدعاء أداء فريضة الصلاة التي تركها كفرٌ؟

النفسُ هنا بحاجة إلى أنّ يأتيها البيان عن سبب هذا الأمر في هذا المقام. فيأتي قوله عَزَّ وَجَلَّ: ﴿إِنَّ صَلاَتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ﴾(50).

الدّعاء لهم حين تؤخذ منهم الزكاة فيه تسكين للنفسِ، فإن مفارقة المال لها شبيه بمفارقة الروح، فالمال والروح من أشدُّ ما يحرصُ عليه الإنسان: ﴿وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبّاً جَمّاً﴾ [الفجر: 20].

وروى الشيخان: البخاري في كتاب «الرقاق» ومسلم في كتاب «الزكاة» بسندهما من صَحيحهما عَن أَنَسُ بْنُ مَالك أَنَّ رَسُولَ اللَّه -صلى الله عليه وسلم - قَالَ: «**لَوْ أَنَّ لابْنِ آدَمَ وَادِيًا مِنْ ذَهَبٍ أَحَبَّ أَنْ يَكُونَ لَهُ وَادِيَانِ، وَلَنْ يَمْلأَ فَاهُ إِلاَّ التُّرَابُ، وَيَتُوبُ اللَّهُ عَلَى مَنْ تَابَ**» [النص للبخاريّ].

فكأنّه لما قال تعالى: ﴿وصلّ عليْهم﴾ تساءلت النفس: ولم؟ فقال سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿إنّ صَلاتكَ سكنٌ لهم﴾ فالنفسُ حين تسمع دعاء الرسول صَلّى اللّه عَلَيْه وعَلَى آلِهِ وَصَحبِهِ وسَلّمَ تَسليمًا كثيرًا بالبركة لمن أخرج صدقة اطمأنت وأيقنت أن ما خرج عنها عائد أضعافه إليْها، فتعشق الإخراج والبذل. كذلك يثقّف الفصل (ترك العطف) النفسَ الإنسانية، ويحملها إلى ما فيه عزّها وسكينتها. ومثل هذا أولى بالعقلِ البلاغي الالتفاتُ إليه في الفهم عن اللّه، سُبحَانَه وتَعَالَى، أما أن نقول

فصل بينهما لاختلاف الجملتين خبرًا وإنشاءً في اللفظ والمعنى ثُم نَمضِي ، فذلك لا يليقُ ؛ لأنّه لا يكون البتَّةَ متلائمًا مع حال بلاغةِ الفصلِ والوصلِ التي قال في علو شأنها إفهامًا وفهمًا عبدُالقاهر في فاتحة الباب ما قال .

*****

ومن هذا أيضًا قول الله سُبحَانَه وتَعَالَى: **﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُونُواْ قَوَّامِينَ لِلّهِ شُهَدَاء بِالْقِسْطِ وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُواْ اعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَاتَّقُواْ اللّهَ إِنَّ اللّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾** [المائدة: 8].

جاء قوله تعالى: **﴿هو أقرب للتقوى﴾** مفصُولاً ،فإن قلنا إنّ سرَّ الفصل هو اختلاف الجملتين **﴿أعدلوا﴾** و**﴿هُوَ أقرَبُ للتَّقوَى﴾** في النّسبةِ الخبريّة كان نظرًا إلى أمر خارج عن علاقاتِ المعاني وتوالدِها ، بيْنما القولُ بأَنّ قولَه تعالى **﴿هُوَ أَقرُبُ لِلتّقوَى﴾** مستأنفٌ بيانيّ يُجيبُ عن تساؤلٍ يثُورُ في النّفسِ عندَ الأمرِ بالعدلِ مَع من بلغ بغضه حدّ الشنآن: لِمَ نعدِل مَعه، وهو الذي ما عدلَ معنا ، فكان منه ما كان؟ فيأتي قولُه تعالى **﴿هو أقربُ للتقوى﴾** فيشفِي النفسَ مما هو معتملٌ فيها ، ويبينُ لها أنّ حقّها أنْ تجعلَ في سياج من اتّقاءِ الظُّلم في أيّ صُورةٍ من صُوره. فإذا كان هذا أدبَ الإسلام مَع من اجتهد في المعاداة ، فكَيف بأدبه مَع مَن لم يبلغْ بغضُه لنا وعداوُه حدّ الشنآن ، بلْ كيف أدبُه مَع مَن لَم يكُنْ مِنهُ عداءٌ، بل كيف أدبُه مَع مَن كان مِنه الوُدّ والإحسانُ ؟

كذلك يفعلُ بناءُ الكلامِ علَى الاستئنافِ البيانيّ .

إنَّ مراعاةُ حالِ النّفسِ حين تسمع هذا الأمر **﴿اعدلوا﴾**، والتّحاور معها فيه بصرٌ بحركةِ المعانِي في النفوسِ، واحترامٌ لمشاعرِ المتلقّين،

والاعتداد بالمتلقِّي في بناء البيانِ فيه حفزٌ للسَّامع أن يكونَ على قدرِ ماظُنّ بِه من الخيرِ ، فيمنحُ البيانَ حقَّه مِن حُسن التَّلقِّي.

إنَّ حضورَ المُتلقّي فِي بناءِ البيانِ أمرٌ ظاهر في السّنة البيانيّة في بيانِ الوحي قُرآنًا وسنةً. ولذا كثرَ الحذفُ والإضمارُ في بيانِ الوحي، بل إنّ العربيةَ تذهبُ إلى أنَّ البلاغةَ الإيجاز، وغيرُ خفيّ أنَّ بناءَ الكلام على الإيجاز فيه عظيمُ اعتدادٍ بالمُتلقِّي، وذلك ضربٌ من تكريمِه لاَ يَخفَى.

وممَّا يعدُّ من الفصل لكمال الانقطاع في النسبة الكلامية قول الشاعر:

لا ترضَ صَفعًا، ولو مِن كفِّ والدة ما قال ربك أن يستعبدَ الولدُ

فصلّ قوله: «ما قال ربك...» عن سِياقِه، من أنَّه خبر، والسياقُ نهي، ولا يعطف عندهم خبرٌ على نهي عند جمهرة البلاغيين .ولكنك إذا ما نظرت في قولِه: «لا ترضَ صَفعًا، ولو مِن كفِّ والدة» رأيت أنه يحملُ معنًى يُمكن أن يثير في النفسِ تساؤلا، عند استحضار ما للأم من عظيم البرِّ بِها والطاعةِ لَها والرّضوان بكلِّ الذي تأتي، ولا سِيّما أنّه عبَّر عنها بِقولِه «والدة». فنتساءلُ: كيف لا نرضَى بصفعها وهي التي الجنة تحت قَدميها، وهي مَن هي؟ فيأتي قوله: «ما قال ربُّك أن يستعبدَ الولدُ» فيشفي هذا القلق ، ويُجيبُ عَنْ هذا التساؤل[51].

الذَّهاب إلى أنَّ بين الشَّطر الأوّل والثاني من البيت هو الاستئنافُ البياني هو الأعلى ؛ لأنَّه مبني على ما في الشَّطر الأوَّل من قوَّة النَّفاذ في النَّفس المستقبلة، وحيويَّة هذه النَّفسِ، وقابليَّتها للتلقِّي والانفعال، وقدرة الشَّطر الثاني على مُعالجة ما ثار فيها، وهذا ضربٌ من الحِجاج الشِّعري الفاعل جدّ كريمِ الجَدا.

ومنْ هنا ندركُ القيمة البلاغيَّة للذَّهابِ في مثل هذا إلَى أنّ الفصلَ للاستئنافِ البيانيِّ أليقُ بحالِ العقلِ البَلاغيِّ في تلقِّي البيانِ. فالسَّيرورةُ إليْه أجدَى وأسمَى.

*****

والبلاغيون يستشهدون في هذا بقولِ الشّاعر:

وَقَالَ رَائِدُهم: أَرْسُوا. نُزَاوِلُهَا   وكل حَتْفِ امرِئٍ يجْرِي بمقدارِ

إمَّا نموتُ كراماً أَو نَفوزَ بهَا   فواحد الدَّهْرِ من كدٍّ وأسفارِ

فهم يذهبون إلى أنه فصل قوله (نزاولُها) على رواية الرفع لا الجزم عن قولِه (أرسوا) لما بينهما من اختلاف في النّسبة الكلامية خبرًا وإنشاءً من حيثُ المعنى. ولو أنَّهم جعلوه من بابِ الاستئنافِ البيانيّ لكان أعلى وأليقَ بالنّظرِ في علاقاتِ المعاني، ولاسيّما أنَّه قال بعدُ: «وكلُّ حَتْفِ امرِئٍ يجْرِي بمقدارِ» فهذا يؤيّد أنَّ قولَه (أرسُوا) أثارَ في نفوسِهم تساؤلا، ولذا من الحِكمة أنْ قال لهم: «كلّ حَتْفِ امرِئٍ يجْرِي بمقدارِ».

*****

ومن هذا أيضًا قول الشاعر قول اليزيدي:

مَلّكْتُهُ حبْلي ولكنَّهُ   أَلْقَاهُ من زُهْدٍ عَلى غارِبي

وقالَ إنّي في الهَوى كاذبٌ   انْتَقَمَ الله من الكاذب

فقد ذهبُوا إلى أنّه فصلٌ قوله (انتقم الله...) لأنَّه أرادَ الدّعاء، وهو إنشاءٌ بينما قوله: «إني في الهوى كاذب» خبر[52]. ولهم فيه أيضًا وجه آخر هو أنزلُ من هذا سيأتيك النظرُ فيه من بعدُ. ولكن عبدالقاهر أحسنَ النظرَ، فجعل الفصل في هذا البيان للاستئنافِ البياني، فقال:

«ومن اللطيف في الاستئناف، على معنى جعلِ الكلام جواباً في التقدير، قول اليزيدي: مَلَّكتُه حَبْلي ولكنَّه... استأنفَ قولَه: «انتقمَ اللهُ من الكاذبِ»، **لأنه جعلَ نفسَه كأنه يجيبُ سائلاً قالَ له:** «فما تقولُ فيما اتَّهمكَ به من أنَّك كاذبٌ؟» فقال أقولُ: «انتقمَ اللهُ منَ الكاذبِ»[53].

وهذا من عبد القاهر دقيقٌ، ولو أنّه التزمَ بذلك في مثلِه واتخذه البلاغيون عنه لكان أعلَى وأجدَى.

ولنا أن نتبصّر تصويرَ الشاعر المُفارقة البالغة بيْن موقفِه من حبيبِه، ومَوقفَ حبيبِه منه:

هو ملَّك حبيبَه حبله ، فهو طوع مرادِه، يفعل له وبه ما يشاءُ، وتلك لايقدم عليها امرءٌ إلا إذا بلغ به الحبُّ والثقة مبلغًا تستوى عنده الأشياء:

أسيئي بنا أو أحسني لا ملومةً لدينا ولا مقليَّةً إنْ تقلَّتِ

ذلك حالُه مع الحبيبةِ، فكيف بحال الحبيبةِ معه.؟ إنّه الزّهد في ماحمّل الشاعرُ نفسَه على بذله، وما كانَ لنفسٍ سواه أن تبذله، وما كان له هو أن يبذله لغيرها، وبرغم من ذلك كلّه زهدتْ، وألقت علَى غَارِبِه ما تحمل بذله بيْن يديها، وكأنّها رغبت عنه، ولم تستشعر حاجةً إليْه، وفي هذا من الإيلام له ما فيه، وليتها فعلت، وما تكلمت، لكنّها ضاعفت وبالغت فقالتها نافذةً لا تردّ: إنك أيها الشاعر في الهوى كاذبٌ. كأنّها تبدِي له بواعث ما فعلتْ لعلمها بعظيم أثره، فأحالت الأمر إلى حالِه معها، وكأنّها ما استشعرت بتمليكه حبله لها أنّ ذلك باعثُه الصدق، وكأنها ترى للصدق في الحبِّ أمرًا غيرَ الذي أبدى وبذل. ما لها ولحبلِه، وما لها لمقامِه بيْن يديها مقام المملوك. كلّ ذلك لا يبعثُ في نفسها شواهد الصدقِ في الهوى. إن لصدقه آياتٍ، كأنَّه ما علمَ بها. وكأَنّها تعلمه بذلك ما يجهلُ في أمرِ الحبِّ.

كذلك يُصوّر لنا هذان البيتان ما كان بيْن الشاعرِ وحبيبته، وهذا كما ترى جديرٌ بأن يستثيرَ في نفسِ المتلقّي سؤالاً لا يهدأ، ولا سبيلَ للمتلقّى أن يسكن استشرافُه للوقوف على موقفِ الشاعر ممّا قامَ في قلبِ الحبيبةِ من أمرِه معها، فتحرك في قلبِ السامع، أحقًا ما قذفتَ به: إنّك في الهوى كاذب. أو يكذب الحبيبُ حبيبَه؟ !!!

إنها أم الكبائر في شرعةِ الحبّ. فيأتي قوله: انتقم اللّه من الكاذب.

جعلها الشاعر عندَه أجلّ من أن ينسبَ إليها الكذب، فيقول: كذبت أو ظنت أو خيّل إليّها. على الرّغم من أنَّها قد قذفت في سمعه ما يُصميه: قالتْ له: إنك في الهوَى كاذبٌ. لم يبادلها بما فعلت. ولكنّه عمدَ إلى ما لا يمكن أَنْ يعمَد إليْه إلا صادقٌ. عمدَ إلى الدَّعاء على مَن يُمكن أن يحوم الكذبُ حول حمى قلبه ، ولا يغتالُه عقابًا له على جُرأتِه. فقال: انتقم اللّه من الكاذب. لا يقُولها إلا من كان بيْنه وبين الكذب في شأنها حجاز منيع، ووقاءٌ صَلُودٌ.

وهو في إخراجه الدعاء في صُورةِ الخبرِ كأنّه يبثّ لها عظيم ثقتهِ في أنّه ليس هو الذي سيكون ذلك جزاءه، فإخراجُ الدعاء في صورة الخبر آيةٌ على عظيم الرغبةِ في التحقق، وعظيم الرغبةِ في استعجال الاستجابةِ، ولا يكونُ هذا مِمّن لا يثقُ فِي حصانته من عواقبِ هذا الدَّعاء.

وفي إسنادِ الفعل «انتقم» إلى اسم الجلالة «اللّه» تعالى إيذانٌ بالرَّغبة في أن يكونَ انتقامًا بالغًا وعادلاً ؛ لأنّه من اللّه سُبحَانَه وتَعَالَى القويّ العدل.

كذلك يتقاذفُ إلى القلب عند تبصّر هذين البيتين. وللاستئنافِ البياني في هذا ما لا يُمكن أن يكونَ بغيرِه، فحَقُّ البيانِ الشّاعر هذا أَن

يتلقّى على أنّه بُني على منهاج الاستئنافِ البياني، لا على منهاج كمال الانقطاع. فبناء تأويله وتلقيه على أنه من كمال الانقطاع إنّما هو عقوقٌ بالمعنى الشعريّ.

وهل جزاءُ الإحسان إبداعًا إلا الإحسان تلقيًا وتأويلاً

إنّ بناءَ الأُسلوبِ على الاستئناف البيانيّ هو بناءٌ له على نهج المحاورةِ، وتبصّر المتكلم حركة المعنَى في متلقيه وما يفعلُه فيه، فيبادرُ المُتكلّمُ إلى الإحسانِ إليّه، فلا يجعلُه يتحملُ مؤونة السّؤال، فكفاه ما تحمله من استثارته في داخلِه، وفي هذا أيضًا إيماءٌ للمتلقّي أنَّ المتكلمَ يرقبُ حاله، وحالَ كلامه فيه، ممَّا يجعل المتلقّي يشعرُ بعنايةِ المتكلِم بأمرِه، فيرَى المتلقّى أنَّ من حقّ مثل هذا المتكلّم أن يُقبلَ على كلامه، وأن يفتحَ له قلبَه، وأن يوطّنه فيه، فيأنسَ، ويُؤنسَ. كذلك يُمكن أنْ يفعلَ «الاستئنافُ اليباني» في المتلقّي، فيتحقق ضربٌ في الأنس بيْن المتكلم والسّامع، فيثمرُ هذا الأنسُ وليد الحوار سلامًا اجتماعيًّا تفتقرُ إليّه الحياة.

*****

المهمّ هذا ما استشهدَ بِه البلاغيون في تقرير ما أسموه بكمالِ الانقطاع لاختلافِ الجملتين خبرًا وإنشاءً، وهو كما ترَى غيرُ قطعيّ الدّلالةَ في هذا، فهو يحتمل أن يكونَ من بابِ الاستئنافِ البياني (شبه كَمالِ الاتصالِ) وهو الاحتمالُ الأرجحُ، ممّا يجعلُ القولَ فيه بأن الفصلَ لكمال الانقطاع في النِّسبةِ الكلاميّة قولاً مرجوحًا بل قولاً مردودًا.

*****

وعُظم ما جاء في بيانِ الوحي قُرآنًا وسنة وفي البيان الشعريّ من ترك العطفِ بيْن الإنشاءِ والخبر مردّه إلى ما بيْنهما من استئنافٍ بيانيّ.

وبِملك من شاء التفصيل أن يقول في مثلِ آيةِ التوبةِ الآنف ذكرُها أن الفصل (ترك العطف) كان للاستئناف البيانيّ من حيثُ المعنى، ولكمالِ الانقطاعِ من حيث النسبةُ الكلامية، وتعدّد الأسبابِ لا يتعاند، فقد يكون للشيءِ الواحد عدّة أسبابٍ. بيْد أن السببَ الأول (الاستئناف البياني) هو الآنس بالعقلِ البلاغيّ.

وممَّا كان الفصل فيه بيْن الجملتين المختلفتين في النّسبة الكلامية وكان الأعلى والآنس بالنظر في علاقاتِ المعاني وأنسابها أن تُؤوَّلَ علَى الاستئنافِ البيانيّ قولِ اللّه سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**وَلاَ تَشْتَرُواْ بِعَهْدِ اللّهِ ثَمَناً قَلِيلاً إِنَّمَا عِندَ اللّهِ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ**﴾ [النحل: 95].

جاء قوله تعالى: ﴿**إِنَّمَا عِندَ اللّهِ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ**﴾ غير معطوفٍ على قولِه عَزَّ وَجَلَّ: ﴿**وَلاَ تَشْتَرُواْ بِعَهْدِ اللّهِ ثَمَناً قَلِيلاً**﴾ وهما مختلفان من حيثُ النسبة الكلاميّة ذلك أنّ قوله تعالى: ﴿**إِنَّمَا عِندَ اللّهِ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ**﴾ بيان لعلة النهي[54]، فهو من قبيل الاستئنافِ البياني، لذا يستقيمُ في غيرِ القرآن أن تأتي «الفاء» فيقال: ولا تشتروا بعد اللّه ثمنا قليلاً فإنّ ما عند اللّه هو خير لكم. وما بعد الفاء علة لما قبله. والعلة من شأنها ألا تعطف على المعلول، لاستغنائها عن عاطف لفظي، والفاء في قولنا: فإن ما عند اللّه هو خير لكم ليست للعطف بل لإظهار الدلالة على تعليل لحاقِها سِباقَها.

وقوله تعالى: ثمنا قليلا، ليس له مفهوم مخالفة، فيقال بجواز أن يشتري بعهد اللّه ثمنا كثيرًا، ذلك أنَّ كلَّ ثمن هو في جانب عهد اللّه «جد نزير»، فهو نهي عن مطلقِ الاشتراء، وكان يُمكن في غيرِ القرآن أن يُقال: ولا تشتروا بعهد اللّه إن ما عند اللّه هو خيرٌ لكم. مِن غير ذكر «ثمنًا قليلا» ولكنّ القرآن جاء به ليصور لنا أن كل ثمن في جانبِ عهدِ

الله جدٌّ قليل. فيكون في هذا حجازٌ منيع من أن توسوس النفسُ بأن مابذل في عهد الله سُبحَانَه وتَعَالَى جد كثير.

ومن هذا قوله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**فَلا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ**﴾ [يس: 76] لم يعطف قوله تعالى ﴿**إنّا نعلم ما يسرون**﴾ لا لأنّه خبرٌ وما قبله إنشاءٌ، بل لأن قوله تعالى «**إنّا نعلم...**﴾ علةٌ للنهي، هو ينهاه عن أن يُحزنهم قولهم الذي يقولونه فيه، فكان في قولِه تعالى ﴿**إنّا نعلم ما يسرُون**﴾ من الحفزِ له والتّقوية، والصرفِ عما يشغلُه عن القيام بحقّ الدعوة، وفيه من التهديدِ لهم ما فيه، فمن السُّنةِ البيانية في القرآن أن يهدّد بأنه بكلِّ شيْءٍ عليم، وحين يسمع أهل الإيمان قوله عز وجل: ﴿**إنَّ اللَّه كَانَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيماً**﴾ ونحوه فإنّهم يستبشرون، وهو في الوقتِ نفسِه يحمل إنذارًا لمن قصَّر، ولمن أعرض، ولِمنْ يَصدّ عن سبيلِ الله تعالى بلسانِ حالِه، وهم اليوم كُثرٌ، أو بلسانِ مقالِه.

وممّا قد يظنّ أنّه منْ هذا الباب قول الله جَلَّ جَلالُهُ: ﴿**بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ وهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾ [الأنعام: 101].

قد يظنّ أنّه فصل قولَه تعالى: ﴿**أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ**﴾ عن قوله تعالى: ﴿**بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ**﴾ لما بيْنهما من اختلاف في النسبة الكلامية، فهو من كمال الانقطاع عندهم.

ذلك أنّ قولَه سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ**﴾ إنّما هو إنشاءٌ لفظًا خبرٌ معنى، لأنّه استفهام أُريد بِهِ الاستبعاد. وليس استفهامًا على حقيقتِه.

وعلى هذا فالجملتان خبريتان معنى. وفصلت الثانية عن الأولى من أنّ الثانية مؤكدة للأولى. ومقرّرةٌ لها. فهو من كمال الاتصال.

يقُول شيخنا: «المهمّ أنَّ الجملَ المختلفةَ خبرًا وإنشاءً أكثرُ ما نراها فِي الكلام مفصُولة، **ولا يجوزُ (أيْ لا يجوز بلاغةً) أن يعلّلَ فصلُها بهذا؛ لأنَّه تعليلٌ لا يُحلّلُ الأسلوب**، ولا يَقفُ علَى ما بينها من روابطَ، مَع أنّنا نَجدُ الرّوابطَ متينةً وحيّةً بيْنَ هاتيْنِ الجملتينِ، ويتحقَّقُ فِيها مَا يَتحقّقُ فِي غيرها، فقد يكونُ الإنشاءُ توكيدًا للخبرِ أو العَكسُ ،وقد تكونُ إحداهما واقعةً موقعَ الجوابِ عن الأُخرَى، أوْ مَا شئتَ ممَّا تَراهُ فِي الجُملِ الخبَريّة، وعَلاقَاتُ المَعانِي بيْن الجملِ لَمْ تَتأثّرْ بأنَّ هَذهِ خَبرٌ، وتِلكَ إنشَاءٌ، وإنّما هُمَا سَواءٌ مِن ناحِيةِ أنسابِ المعانِي»[55].

ومن هنا يتبيّن لك ما في قول عبدالقاهر في توجيه ترك العطف في قول الله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ آمِنُوا كَمَا آمَنَ النَّاسُ قَالُوا أَنُؤْمِنُ كَمَا آمَنَ السُّفَهَاءُ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاءُ وَلَكِنْ لا يَعْلَمُونَ**﴾ [البقرة: 13] أنّ قوله تعالى: ﴿**أنؤمن**﴾ استفهام، وقوله تعالى: ﴿**إنهم هم السّفهاء**﴾ خبرٌ، ولا يُعْطَفُ الخبرُ على الاستفهام[56].

قوله هذا فيه نظرٌ ذلك أنَّ الاستفهام الذي في ﴿**أنؤمن**﴾ خبرٌ في المعنى لأنّه استفهام إنكاري فيه معنى النّفي الذي هو خبرٌ، فهو إنشاءٌ في اللفظ خبرٌ في المعنى، فهو وقول اللّه عزّ وعلا: ﴿**إِنَّهُمْ هُم السُّفهاءُ**﴾ متفقان في النّسبة الكلامية خبرًا من حيثُ المعنى، والاعتدادُ عند البلاغيين والنّحاة أيضًا بالاتفاق والاختلاف في المعنى لا اللفظ.

كأنّي بعبدالقاهر حين نظر إلى صورة الكلام في ﴿**أنؤمن**﴾ واعتدّ بها على الرَّغم من أنّ المعنى على الخبرية أراد أن يلفتنا إلى أنّه وإن كان الاستفهامُ إنكاريًا بمعنى النفي، فليس هو والنفي سواء، فما يزال فيقوله

تعالى: ﴿**أنؤمن**﴾ شيئًا من الاستفهام، الذي لا يجعله خبرا صِرفًا، فإذا لوحظ هذا كان الاختلاف في النسبة الخبرية ممّا يعتد به هنا.

وهذا من عبدالقاهر إن أراده إنّما هُو لفتٌ إلى ملاحظة ما يكون من أثرٍ حين تمزج المعاني وتضمَّن الكلمات معنى آخر. وأنّها حينئذ لا تتخلى بالكليّة عن أصل معناها، بل يبقى فيها من ذلك شيٌّءٌ، وهذا يرجع إلى أصل مُهم من أصول القولِ في نظرية النّظم والعلاقات بين المعاني.

*****

وممّا هو جديرٌ ذكرُه أنّ العطف بالواو قد قام بيّن ما اختلفت نسبته الكلامية خبرًا وإنشاءً من حيثُ المعنى في بيان الوحي قُرآنًا وسنة. كما تراه في قولِ الله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**إِن نَّقُولُ إِلاَّ اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوَءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللّهِ وَاشْهَدُواْ أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ**﴾ [هود: 54].

عطف قوله تعالى ﴿**اشهَدوا**﴾ على قوله: ﴿**إنّي أشهدُ الله**﴾ وهما مختلفان من حيثُ النسبة الكلامية لفظًا ومعنى.

وقد سَعى جمهرة البلاغيين المتأخرين إلى تأويل هذا المَسلك، وعظم ما سلكوا هو تقديرُ محذوفٍ عطف عليّه، أو جعله معطوفًا على أمرٍ آخر بعيدٍ[57].

*****

أما القول بأن كمال الانقطاعِ بيّن الجمل لخلاءِ الكلام من الجامع فإنّ أريدَ بخلائه من الجامعِ الظاهرِ، فهذا لا شكَّ يقعُ في الكلامِ البليغ، وإن أريد به مطلق جامعٍ ظاهرٍ أو لطيفٍ خفيّ، فذلك لا يقعُ في الكلام البليغ، لأنّ الكلام سيكونُ متشاردًا، وهوَ لا يقدم على قولِه عاقلٌ. وأهلُ

العلم أجلّ من أن يعنوا بمثل هذا الكلام، وأجلُّ من أن يدرجوا هذه الصورة في هذا البابِ الذي هو من أدقّ أبوابِ البلاغة، والذي قال فيه عبدُالقاهر ما قال، وقال فيه السّكاكيّ: «محكّ البلاغةِ، ومنتقد البصيرةِ، ومضمارُ النظّارُ، ومتفاضلُ الأنظارِ، ومعيارُ قدرِ الفهمِ، ومِسبارُ غَورِ الخاطرِ ،ومَنجمُ صَوابِهِ وخَطئِه، ومَعجمُ جِلائِه، ودائِه، وهي الّتي إذَا طبقتَ المفصلَ، شهدوا لك من البلاغةِ بالقدحِ المُعلّى، وأنَّ لك فِي إبداعِ وَشيِها اليدَ الطُّولَى»[58].

فالقولِ في علاقاتِ المعاني وأنسابها وشوابِكها من أجل ما يشتغل فيه العقلُ البلاغيّ قديمًا وحديثًا ،وهذا يصرفنا عن أن نظنّ أنّ العلماء أرادوا بكمال الانقطاع لانتفاء الجامع هو مطلقُ جامع، بل الأعلى أنّهم يريدُون الجامع الظاهر،. أمّا الجامعُ الدقيق اللطيف الذي يحملُ السّامع إلى بذلِ مزيدِ من التفرس، فذلك قائمٌ حاضرٌ في كل بيانٍ بليغ.

ولكنّ الَّذي فيه نظرٌ عندِي هُو عدمِ الاعتدادِ بالجامعِ حين يدقُّ ويلطفُ، فلا يبصرُه إلاَّ ذو فراسة بيانية نافذة سَابِغة ، فيجعلُ طرفيه من كمال الانقطاع. ذلك أنّ العلاقاتِ بيّن المعاني كلّما دقّت ولطفت جعلت الكلامَ أبعدَ في منازل البلاغة، وكان حريٌّ بهم أن يُعاملوا الجامعَ بين المعاني في باب الفصل والوصلِ معاملتَه في بابِ التشبيه، أليس الجمعُ بيّن المتباعداتِ والمتنافراتِ حين يدقُّ الجامع ويلطفُ يجعلُ التَّشبيه أسمَى مقامًا، وأكرم عطاءً؟[59]. فلم لا يكُونُ كذلك حين يكون في بابِ الفصلِ والوصلِ، مع أنَّهم قالوا في منزلة المعرفة بباب الفصل والوصل ما لم يقُولوه في منزلة المعرفة بباب التشبيهِ ، وهما معًا من قبيل علاقاتِ المعاني وأنسابِها؟

وممّا قال فيه بعضُ أهل العلم إنّ الفصل فيه لانتفاء الجامع الخاصّ قول اللّه سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ * خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ**﴾ [البقرة: 76].

ذهب جمعٌ مِن أهل العلم إلى أنّه لم يعطف قوله تعالى ﴿**إن الذين كفروا...**﴾ لانتفاءِ الجامع الخاصّ ، فهو استئناف غير بيانيّ أي استأنف الكلام في قضيةٍ أُخرَى وموضوعٍ غيرِ الذي كان الكلامُ فيه.

وقد تولى كبر هذا الزَّمخشري: قائلاً «فإن قلت: لم قطعتْ قصّةُ الكفار عن قصّةِ المؤمنين ولم تعطف، كنحو قوله: ﴿**إِنَّ الأَبْرارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ**﴾ وغيره من الآي الكثيرة؟

قلت: ليس وِزان هاتين القِصّتين وِزان ما ذكرتَ :

لأنَّ الأُولَى فيما نحنُ فيه مسوقةٌ لِذكرِ الكتابِ وأنّه هدى للمتقين، وسيقت الثّانية لأنَّ الكفار من صفتهم كيت وكيت، فبين الجملتين تباينٌ في الغرض والأسلوب، وهما على حدّ لا مجال فيه للعاطف.

فإن قلت: هذا إذا زعمت أن الذين يؤمنون جار على المتقين، فأمّا إذا ابتدأته وبنيت الكلام لصفة المؤمنين، ثم عقبته بكلام آخر في صفة أضدادهم، كان مثل تلك الآي المتلوّة. قلت : قد مرّ لي أن الكلام المبتدأ عقيب المتقين سبيله الاستئناف، وأنه مبنيٌّ على تقدير سؤال، فذلك إدراج له في حكم المتقين، وتابع له في المعنى وإن كان مبتدأ في اللفظ فهو في الحقيقة كالجاري عليه»(60).

كلام الزّمخشري هذا قام من حوله حركة ناقدة نقدًا تفسيريًّا ونقدًا تقويميًا، ومن أهل العلم من لم يجر على مهيع الزَّمخشري. ورأى فيما بيْن قولِه سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**إنّ الذين كفَرُوا سواءٌ عليهم....**﴾

علاقة وطيدة اقتضت الاستغناء عن الرَّبط اللفظي لما بيْنه وبيْن سِباقِه من ارتباطٍ داخليٍّ أقوى من أن يفتقر إلى ربط خارجي[61].

الذي هو الأعلى عندي أنَّ ذهابَ الزَّمخشريّ إلَى أنَّ الآيات الأولى من السورة (1-4) مسوقة لِذكرِ الكِتابِ وأنّه هدى للمتقين، وأن لحاقها مسوقٌ لبيانِ أنَّ من صفتهم كيت وكيت، يُفهم منه أن ذكر الذين يؤمنون بالغيبِ، جاءَ على سبيلِ التبيين لنعتِ المتقين.

وهذا فيه نظرٌ عندي:

من أوَّلِ السُّورةِ إلى خِتام الآيةِ العشرينِ هُو مُقدّمة السُّورة، وهو مسوقٌ لغرضٍ واحدٍ هو بيان أَمر هذا الكتاب. فهو سُبحَانَه وتَعَالَى كما استفتحَ سورةً «أم الكتاب» بثلاث آيات أبانت عن صفته عز وجل، جاءت الآيات الأربع في أول سور التفصيل: سَنام القُرآن، سُورة (البقرة) مُبينة عن صفة الكتابِ الذي أنزله على خاتمَ رسله، صلى الله عليه وسلم. فالآيات: (5-20) من أول قوله تعالى: ﴿**إن الذين كفروا سواءٌ...**﴾ هي من بيان هذا الكتابِ. فبيانُ الكتاب جاء من ثلاثةٍ:

مِن بيان كماله وعلّو منزلته

ومِن بيانِ علوه عن محلّ أَن يكون فيه ما يُمكن أن يكون سببًا موضوعيا للريب.

وَمِنْ بيان أثرِه وفائدته. وشرائط الانتفاعِ بِه. وموانع الانتفاعِ.

فجعل النَّاس ثلاثة فِي هذا الباب:

طائفة الذين يؤمنون بالغيب...

وفرقة المختوم على قلوبهم.

وفرقة المنافقين.

هذا هو الذي يقتضيه نسق البيان.

وقول الزمخشري إن قوله تعالى: ﴿إنَّ الذين كفروا سواء...﴾ مُباينٌ لما قبله في الغرض، غير مسلَّم له، بل هو جارٍ في الغرضِ نفسِه. والفصلُ إنما هو للاستئنافِ البياني، وليس لكمال الانقطاع للخلو من الجامعِ الخاصّ.

وقوله ﴿هدًى للمتقين...﴾ إن قلنا إنّه مسوقٌ لمدح الكتابِ ففي بيانِ من لا ينتفعُ به لأمر قائم في نفسِهِ يحاجزه عن أن يتنفع بِهِ عظيم مدح، لا يخفَى ؛ لأنَّه لو كان الانتفاعُ بِهِ يستوي فيه من كان مليكًا لعوامل الانتفاع، وطهورًا من موانعها وعوائقها، ومن كان حريصًا على تكاثر عوائقِ عدم الانتفاع وغيبة عوامل الانتفاع لكانَ نقصانًا فيه.

والبيان القرآني مَلانٌ بالآيات المقررة أنّ الله تعالى لا يهدي من أقام في نفسه العوائق:

﴿وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾ [البقرة: 258] ﴿وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ﴾ [البقرة: 264] ﴿وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ﴾ [المائدة: 108] ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يَهْدِي مَنْ هُوَ كَاذِبٌ كَفَّارٌ﴾ [الزمر: 3] ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ﴾ [غافر: 28].

تلك عوائق الانتفاع أقامها أولئك في نفوسهم وتعاهدوها، فكان من عظيم الثَّناء على الله سُبحَانَه وتَعَالَى أنّه لا يهديهم إلى الانتفاع بكتابه، وإلى ما فيه خيرهم. فمن عظيم الثناء على الكتاب أنّه ليس هدًى لأولئك. وفي هذا إغراء لكل عاقلٍ أن يتطهر من العوائق والصَّوارف التي تحاجزه عن الخير، ورأس الخيرِ الانتفاع بهدي القرآن.

هذا إذا ما جرينا على أن صدر مقدمة سورة «البقرة» سيقت بالقصد الرئيس إلى مدح الكتاب، وإن قلنا إنّها لم تسق لذلك سوقًا رئيسًا وبالقصد الأولِ، بل سيقت إليه بالقصد الثاني. فهو من مستتبعات المساق إليه قصدًا رئيسًا، والّذي سيقَ إليّه سوقًا رئيسًا هو بيانُ شأن

هذا الكتابِ وصِفته مناظرًا لما استفتحت بِه سُورةُ «أم الكتاب» ببيان شأنِ اللّه تعالى وصِفته.

ذكر في شأن اللّه تعالى أربعة نعوت: «ذكرَ أنّه مُستحقٌّ للحمد لذاته، وأنّه ربّ العالمين، وانّه الرحمن الرحيم، وأنّه مالك يوم الدين ، وكلّ واحدة من هذه الثّلاث تقتضي مدحه عليها، فهو الذي يستحقُّ الحمدَ لذاته ولهذه ، وهي رأس ما يحمد عليه سُبحَانَه وتَعَالَى، وهذا يلحظ ما في سورة الإخلاص: عرَّفنا بذاته، ونعوتِه، فذكر أربعًا: أنّه أحدٌ، وأنّه صمدٌ، وأنّه لم يلد ولم يولد، وأنَّه ليس له كفوًا أحد» فكان مفتتحَ البيان القُرآن تعريفًا بِه سُبحَانَه وتَعَالَى وكذلك مختتمه . فسبحانه وتعالى جدّه ما أرحمه وأرأفه إذ تولّى عنا ما لا يمكننا أن نعرفَه بأنفسنا، فكان هذا آية من آيات أنّه ربّ العالمين وأنّه الرَّحمنُ الرّحيم.

كذلك تتلاحق المعاني وتتداعَى وتتنادى. وهو ضربٌ مما يُسميه البلاغيون برد الأعجازِ على الصدور. وهو بابٌ وسيع في بيان الوحي يرجع إلى القضية الرئيسة: علاقاتُ المعاني وأنسابها.

*****

مراجعة في القول بشبه كمال الانقطاع (القطع احتياطًا):

إذا ما كنا قد رأينا بطلان الاعتداد بالقول بكمال الانقطاع بوجهيه، فإنّ علينا أن ننظر في أمرِ القولِ بـ «شبهُ كمالِ الانقطاع» الذي يُراد بِه عند البلاغيين أنْ تكونَ الجملةُ الثانية بمنزلة المنقطعة عن الجملةِ الأولى لكون عطفها عليها موهمًا لعطفها على غيرها السابقةِ عليها. أي أن ثَم جملةً سُبقتْ بجملتين يصح عطفها على إحداهما، ولا يصح عطفها على الأخرى لفساد المعنى، فتكون التي تشتملُ على المانع متقدمةً لا متأخرة فيترك العطف دفعا لهذا الوهم.

وقلت أن تكون المشتملة على المانع هي المتقدمة أي الجملة الثانية وليست الأولى لأنّ من أهل العلم من ذهب إلى أنَّ القطع إنّما يجبُ إذا كان الكلام المشتمل على المانع متأخرًا عمّا لا مانع فيه، فلا يجوزُ العطف، فإن كان بالعكس فلا مانع من العطفِ ؛ لأنه لا يتوهم العطف على البعيد المشتمل على المانع مع وجود القريبِ الذي لا مانع فيه(62).

فالقطع هنا ليس مرجعه إلى أمرٍ في علاقاتِ المعاني ، بل لأمر خارج عنها: لأمرٍ يرجعُ إلى حمايةِ المتلقّي من أن يفهمَ غيرَ المُرادِ، فترك العطف هنا مراعاة لحقّ السامع. ولذا ذهب السعد إلى أن القطع للاحتياط دون القطع لاختلاف النسبة الكلامية، ذلك أن القطع احتياطًا المانع فيه «خارجيّ يُمكن دفعُه بنصبِ قرينة»(63).

وهم يمثلون لهذا بقول الشاعر:

وتظنُّ سلمَى أنَّني أبْغـِي بها بدلاً. أُراها في الضَّـلال تهيمُ

يذهبون إلـى أنّـه لم يعطف قوله «أراهـا في الضّلالِ تهيم» على «تظن سَلمى وهو جائزٌ لغة»؛ لكيلا يتوهّم السّامع أنّه معطوف على معمول(تظن) وهو قوله «أبغي بِها بـدلاً» لقربه منه، وهذا غير مراد للشاعر، ذلك أنّ الشاعرَ لا يريدُ الإخبار بأنها تظنّ شيئًا واحدًا هو أنه يبغَي بِها بدلا.

ثم يبدى رأيه في ظنها هذا قائلاً أراها بظنها هذا تهيم في الضلال لمخالفته الحقيقة، فإنه لا يبغَي بها بدلا، فمن أين له بديلا عنها؟!

فترك العطفِ هنا حماية للسامع من أن يفهم كلام الشاعرِ على غير مرادِه.

الفصل في هذا البيت حملُه على الاستئنافِ البياني أعلى، والسكاكيّ والخطيب القزويني نصّا على أنّ الفصل يحتملُ أن يكون للاستئناف:

«كأنه قيل كيف تراها في هذا الظنّ؟، فقال: أراها تتحير في أودية الضلال»[64].

وهذا الاحتمالُ عندي هو الأقوى، لأنّ دفع توهّم غيرِ المراد يُمكن أن يتحقّق بقرائن أُخر. والقولُ بالاستئناف أثرى للمعنى، ذلك أنّ قوله: وتظنّ سلمى.... قولٌ يثير في نفسِ سامعه تساؤلاً عن رأي الشاعرِ في هذا الظنّ. أهي على حقٍّ فيما ظنّتْ، فتعذر في ظنّها، أم أنّها قد وقعت في قبضةِ الوهم. فيأتي قولُه: أراها في الضلالِ تهيم جوابًا عما أثارته الجملة الأولى.

*****

ومن هذا عندهم قولِ الشاعرِ مساور بن هند في ذمّ بني أسد:

زعمتم أن إخوتكم قريش لهم إلف، وليس لكم إلاف

أولئك أومِنُوا جُوعاً وخوفاً وقد جَاعَتْ بنو أسد وخافوا[65]

قوله: «لهم إلفٌ وليس لكم إلاف» سبقته جملتان: «زعمتم» و«أنّ إخوتكم قريشٌ» يصلح عطفه على الأولى «زعمتم» فهما معًا من قول الشاعر «بيد أنّه» لو عطفها لتوهم السامع أنّه معطوفٌ على الجملةِ الأولَى: معمول «زعم»: «أنّ إخوتكم قريشٌ» فانصرف عن ذلك العطف مراعاة لحق السامع حتى لا يتوهم غير المراد. فالفصل عندهم لشبه كمال الانقطاع.

هذا الذي ذهبوا إليّه احتمالٌ مرجوحٌ، وليس فيه مراعاة لحق السامع من أن يتوهم غيرَ المراد، بل فيه سُوء ظنّ بالسّامع ، وحسبان أنَّه في الغفلة غريق، لأنَّه لا يَتوهَّم ذلك إلاَّ من كان قد أسبغت عليّه الغفلة بجادها، وأحاطت بِه، وبناء تأويلِ الكلام على هذا فيه إساءة للسامع.

الأعلى ما ذهب إليه عبدالقاهر من أن الفصل للاستئناف البيانيّ ذلك أنّ قوله: «لهم إلف» تكذيبٌ لزعم أن إخوتهم قريشٌ ،وجوابٌ عمن يسأل أصدقُوا؟[66]. فأجاب بالتصريح بالدليل دون أن يصرح بالحكم، فلم يقل كذبوا لهم إلف...، فيقوم الدليلُ في قلبِ السامع قيامًا يقرر الحكم عليْهم بالكذب.

ومثله ما جاء بِه في قولِ اليزيدي وقد سبق النظرُ فيه:

مَلَّكْتُهُ حَبْلي، ولكنَّهُ أَلْقَاهُ من زُهْدٍ عَلى غارِبي

وقالَ إِنّي في الهَوى كاذِبٌ انْتَقَمَ اللهُ من الكاذب

قوله: «انتقم اللّه من الكاذب» سبقته جملتان: «قال»و«إني في الهوى كاذب» ولو جاء بـ «الواو» لتوهم أنّه معطوف على معمول القول، فيكون من مقولِ الحبيب وليس من مقولِ الشاعر، فلم يعطف وقاية للسّامع من أن يتردّى في هذا الوهم المفسِد للمعنى. فكان ترك العطفِ لتحقق ذلك الدفع.

وعبدالقاهر جعل الفصل للاستئناف: استأنفَ قولَه: «انتقمَ اللّهُ من الكاذبِ»، لأَنه جعلَ نفسَه كأنه يجيبُ سائلاً قالَ له: «فما تقولُ فيما اتّهمكَ به مِن أنّك كاذبٌ؟» فقال أقولُ: «انتقمَ اللّه منَ الكاذبِ»[67].

وهذا الذي قاله البلاغيون المتأخرون في الفصل للاحتياط (شبه كمال الانقطاع) منسولٌ ممّا ذهب إليه عبد القاهر منْ «أنّك قد ترى الجملةَ وحالُها معَ التي قبلها حالُ ما يُعْطَفُ، ويُقْرَنُ إلى ما قبلَه، ثم تَراها قَدْ وجبَ فيها تركُ العطفِ، لأمرٍ عرضَ فيها صارت به أجنبيةً ممّا قبلها.

مثال ذلك قولهُ تعالى: ﴿**اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ**﴾ [البقرة: 14]، وذلك أنه ليس بأجنبي مِنْه، بل هو نظيرُ ماجاءَ

معطوفاً من قوله تعالى: ﴿يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾ [النساء: 142] وقوله: ﴿وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللَّهُ﴾ [آل عمران: 54]، وما أشبهَ ذلك مما يُرَدُّ فيه العَجُزُ على الصَّدر. ثم إنك تجدهُ قد جاءَ غير معطوف، وذلك لأمر أوجب أن لا يُعطَفَ، وهو أنَّ قوله: ﴿إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ﴾، حكاية عنهم أنهم قالوا ، وليس بخبر من الله تعالى وقولُه تعالى: ﴿اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ﴾ خبرٌ منَ الله تعالى أنَّه يجازيهم على كُفْرِهم واستهزائهم. وإذا كان كذلك، كانَ العطفُ مُمتنعاً، لاستحالةِ أن يكونَ الذي هو خَبَرٌ منَ الله تعالى، معطوفاً على ما هو حكاية عنهم، ولإيجاب ذلك أنّ يخرجَ من كونِه خبراً مِنَ الله تعالى، إلى كونِه حكاية عنهم، وإلى أنّ يكونوا قد شَهِدوا على أنفسهِم بأنَّهم مؤاخذون، وأن الله تعالى معاقبهم عليه»[68].

هذا الذي قاله عبدُالقاهر ليس هو الوجه الأوحدُ بل هو وجه ثانٍ عنده، فقد أبان عن أنّ الفصل للاستئناف البيان[69] والقول بالاستئناف أعلى لأنَّ القول بالفصل احتياطًا (شبه كمال الانقطاع) غيرُ لازم، لأنّه لا يُعقلُ أن يتوهم أن قوله تعالى: ﴿اللَّه يستهزِئُ بِهِم﴾ مِن مقول المنافقين. أيمكن أن يقولوا ذلك على أنفسِهم، وإن كانوا منافقين؟منطق العقل يمنع من ذلك الوهم، والمنع بمنطق العقل أقوى الموانع .

ومثل هذا ما قاله في ترك العطف في قولِ الله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لا تُفْسِدُوا فِي الأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لا يَشْعُرُونَ﴾ [البقرة: 11، 12] هو يرى أنّه «إنّما جاء ﴿إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ﴾ مُستأنفاً مُفتتحاً «بألا»، لأنَّه خبرٌ من الله تعالى بأنهم كذلك، والذي قبله من قوله: ﴿إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ﴾، حكاية عنهم. فلو عطف لَلَزِم عليه مثلُ الذي قَدَّمتُ ذكرَه مِنَ الدخولِ

في الحكايةِ، ولصارَ خبراً مِنَ اليهودِ ووصفاً مِنْهم لأنفسهم بأنه مُفْسِدون، ولصار كأنَّه قِيلَ: قالوا: ﴿**إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ**﴾، وقالوا إنّهم المفسِدون، وذلك ما لا يُشَكُّ في فسادِه.

وكذلك قولهُ تعالى: ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ آمِنُوا كَمَا آمَنَ النَّاسُ قَالُوا أَنُؤْمِنُ كَمَا آمَنَ السُّفَهَاءُ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاءُ وَلَكِنْ لَا يَعْلَمُونَ**﴾ [البقرة: 13] ولو عطفَ: ﴿**إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ**﴾ على ما قَبْلَه، لكان يَكونُ قد أُدْخِلَ في الحكايةِ ، ولصارَ حديثاً مِنهم عن أنفسِهم بأنَّهم هُمُ السفهاءُ، من بَعْدِ أن زَعموا أنهم إنَما تُركوا أن يؤمِنوا لئلا يكونوا من السفهاء(70).

كل ذلك عند التحقيقِ لا يستقيم في منطقِ العقلِ الأخذ به وجهًا ، لأنّ فيه أنّ السّامع يتوهّم ما لا سبيلَ إلى توهمِه في منطقِ العقلِ. ونحن إنما نحتاط، وندفع ما يُمكنُ للعاقلِ أن يتوهّمه لدقته، ولطفه، أمّا من يتوهم مع ظهور الأمرِ فذلك حقّه أن يعرضَ عن أمرِه، حتى يرجعَ إلى نفسِه، فيدركَ أنّه هو الذي لم يرَ حقّ نفسِه حين توهَّمتْ ما لا يُتوهَّمُ.

والقرآن الكريم فيه عطف جملة على أخرى، مع أنّه قد يتوهم عند أول النّظرِ أنّها معطوفة على غيرها، وبرغم من ذلك لم يرع حقّ هذا التوهم الذي يكون عند أوّل النَّظر، فيقطع للاحتياطِ، بل عطفَ، لأنّ الاعتداد بما يكون عند أوّل النّظر من التوهّم ليس من شأنِ البيانِ العالي، ألا ترَى ما في قولِ اللّهِ سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**وَقَالُواْ لَوْلَا أُنزِلَ عَلَيْهِ مَلَكٌ وَلَوْ أَنزَلْنَا مَلَكاً لَّقُضِيَ الأَمْرُ ثُمَّ لاَ يُنظَرُونَ**﴾ [الأنعام: 8] من عطف قولِه ﴿**لَوْ أَنزَلْنَا مَلَكاً لَّقُضِيَ الأَمْرُ**﴾ مع احتمالِ أن يتوهم من أول النظر العجل أنّه معطوف على معمول (قالوا) فيكون مقولهم أمرين. وهو غير مراد.لم يرع حق هذا الذي يُمكن أن يكون عندَ أول

النظر العجلِ، ذلك أنّ من يتوهم ذلك إذا رجع إلى نفسِه التي توهمت ذلك أدرك عظيم غفلتها بل وحمقها في سوءِ التّلقّي، فيخجل ، وينكسر.

وكذلك ترى في قَولِ اللّه سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا اتَّبِعُوا سَبِيلَنَا وَلْنَحْمِلْ خَطَايَاكُمْ وَمَا هُم بِحَامِلِينَ مِنْ خَطَايَاهُم مِّن شَيْءٍ إِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ**﴾ [العنكبوت: 12].

جاء قولُه تعالى: ﴿**مَا هُم بِحَامِلِينَ مِنْ خَطَايَاهُم مِّن شَيْءٍ**﴾ بالواو، وهذا قد يُوهم العَجل أنّه معطوف على مقول القولِ ، فيكون من مقول الذين كفروا للذين آمنوا، فيفسد المعنى ، وبرغم من هذا جاءت الواو، ولم يفصل، دفعًا للإيهام كما يقُول البلاغيون في شبه كمال الانقطاع. ذلك أن هذا التوهم لا يقعُ إلا من قلبٍ غافلٍ، ومثلُه ليس أهلا لأن يراعى حالُه، لأنه هو الذي لم يرعَ حق نفسِه، فالغفلة مهلكة.

وهذه الواو في ﴿**وَمَا هُم بِحَامِلِينَ مِنْ خَطَايَاهُم مِّن شَيْءٍ**﴾ هي الواو العاطفة ما بعدها على أول الآية: ﴿**قَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا**﴾ فالله تعالى يُخبرٌ بخبرين:

الأول أن الذين كفروا قالوا للذين آمنوا... والخبر الثاني أنهم لن يحملوا من خطاياهم شيئًا[71].

وهذه الآية حريٌّ بكلّ عاقل أن يقيمها في قلبه لا يغفلُ عنها حتى لا يقع فريسة لأكاذيب الساسة والقادة في زماننا هذا، حين يدجلون على شعوبهم بأنهم سيحملون عنهم كلّ مهمّة إذا ما فوضوهم ، واتبعوا سياستهم. فمن سمع وتبع فقد احتمى ببيت العنكبوت ﴿**وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾ [العنكبوت: 41] فليحذرْ كلُّ عاقلٍ أن يبيعَ عقلَه لأحد ، ولاسيّما لسياسيّ أو أعلاميّ.

ومن هذا الذي جاء بـ «الواو» مع أنّه قد يتوهم عجل غافلٌ أنه معطوف على ما قبله ، فيفسدُ المعنى قول الله سُبحانه وتعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ نَافَقُوا يَقُولُونَ لإِخْوَانِهِمُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَئِنْ أُخْرِجْتُمْ لَنَخْرُجَنَّ مَعَكُمْ وَلا نُطِيعُ فِيكُمْ أَحَداً أَبَداً وَإِن قُوتِلْتُمْ لَنَنصُرَنَّكُمْ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ**﴾ [الحشر: 11].

وقوله جَلَّ جَلالُهُ: ﴿**إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ**﴾ [المنافقون: 1].

قوله في آية سُورة «الحشر»: ﴿**وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ**﴾ قد يتوهم أنه معطوف على مقول القول، فيكون من جملةِ قولهم. فيكون ظاهر هذا ألاَّ يعطف بالواو دفعًا لِهذا الإيهام.

وقوله في آية سُورة «المنافِقُون»: ﴿**وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ...**﴾ قد يُتوهّم أنَّه معطوفٌ على مقولِ قولِ المنافقين، فيكون من جملة قولهم، فيكون ظاهر هذا ألاَّ يعطف بالواو دفعًا للإيهام.

كلّ هذا لم يعتدَّ فيه بإمكان توهم غيرِ المراد، لأنّ هذا الوهم لا يكونُ إلا من قلبٍ أهلكته الغفلة والعجلة. ومثله لا يُعتدّ بِه في البيانِ البليغ. فكيف بالمعجز؟

ومن هذا قولُ اللّه سُبحَانَه وتَعالَى: ﴿**أَلا إِنَّهُم مِّنْ إِفْكِهِمْ لَيَقُولُونَ× وَلَدَ اللَّهُ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ**﴾ [الصافات: 151-152]

جاء قوله تعالى ﴿**إنّهم لكاذبُون**﴾ بيانًا لِحالهم، وجاءت «الواو»، فهل اعتبر إمكان أن يتوهَّم غافلٌ أنَّه معطوفٌ على قوله جَلَّ جَلالُهُ: ﴿**وَلَدَ اللَّه**﴾ فيكون من مقولهم أيضًا ؟

هذا وهمٌ لا يُمكن أن يقعَ ؛ لأنَّ سِباق «الواو» ولحاقها متناقضان. واللّحاقُ حكمٌ على سِباقها بأنّه كَذِبٌ. فكيف يجتمعان في مقالة قائل.؟

ومن هذا أيضًا قول الله سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**الَّذينَ يأْكُلونَ الرِّبَا لا يَقُومُونَ إلاَّ كَمَا يَقُومُ الَّذي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ذَلك بأَنَّهُمْ قَالُواْ إنَّمَا الْبَيْعُ مثْلُ الرِّبَا وَأَحَلَّ اللهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا فَمَن جَاءَهُ مَوْعظَةٌ مِّن رَّبِّه فَانتَهَىَ فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إلَى الله وَمَنْ عَادَ فَأُوْلَئكَ أَصْحَابُ النَّار هُمْ فيهَا خَالدُونَ**﴾ [البقرة: 275].

جاء قوله جَلَّ جَلالُهُ: ﴿**أحلّ الله البيعَ وحرم الربا**﴾ مسبوقا بـ«الواو» مع إمكان أن يتوهم غافل أنّه معطوف على قولِه تعالى: ﴿**إنَّمَا الْبَيْعُ مثْلُ الرِّبَا**﴾ فيكون من مقولهم، فيفسد المعنى.

البيان القرآن لم يترك الواو، ليدفع هذا التوهم، ذلك أنّ هذا التوهم لايُمكن أن يقُومَ إلا في فاقد عقلَه ذاهلٍ عمّا يسمع، من ذا الذي يمكن أن يتوهم أنّ ﴿**أحلّ الله البيع وحرّم الرّبا**﴾ من مقولِ من قال: ﴿ **إنّما البيعُ مثلُ الرّبا**﴾[72].

المهمّ أن القول بالقطع للاحتياطِ ودفع توهم غيرِ المراد لا يصلح وجهًا من وجوه التأويل ، ففي البيان العالي من القرآن ما يحمي السامع المعافَى مِن داءِ الغفلةِ ومِن التّسرُّع مِن سُوء الفهم ، فيكفي كما قيل من حظّ البلاغةِ ألا يؤتَى السامع من سوءِ القائل ،وحمايةُ السامعِ المعافَى مِن داءِ الغفلةِ ومِن التَّسرّع هو من أصول حسن الدَّلالةِ وتمامِها وتبرُّجِها.

وقال قال شيخنا: «يبقَى شبه كمال الانقطاعِ بابًا فارغًا مِن أي شَاهد، وهذا هو الوجه الذي نرضَاه»[73].

محصّل القول عندي أن صور الفصلِ في البيانِ العالي صورتانِ: كمالُ الاتصال وشبهِه (شبه كمال الاتصال) أمّا كمال الانقطاع

للاختلاف في النسبة الكلامية فمرجعُهُ إلى الاستئناف البياني، وأمّا كمالُ الانقطاعِ لانتفاء الجامع بيْن المعاني، فهو لا يتحقق في الكلام البليغ.

وأمّا القطع للاحتياطِ ودفعِ توهم السّامع غير المراد (شِبه كمالِ الانقطاع) فالقولُ بِه مرجوحٌ بل إلى السُّقوطِ أَقربُ.

ويبقَى القول فيما سُمّي الوصل لِدفعِ الإيهام كما في: لا ويغفرُ اللّه لك «فالواو» جيءَ بِها لدفع أن يكونَ النفي داخلاً علَى الفعل (يغفر) فيكون دعاءً عليْه لا دعاءً له.

هذه الواو ليست واو وصلٍ، بل هي واو دفعِ الإيهام، فهي لم تعطف جملةً على جملة.

وتوهّم السامع هنا عند خلو الكلام من الواو ومن غيرها من القرائن توهم مشروع، فحقه أن يُحمى السامع منه، بخلاف ما في الذي سموه بـ «شبه كمالِ الانقطاع» السابق القولُ فيه، فاختلفا.

وبقي أنَّ دفع الإيهامِ هنا لا يتوقفُ على الإتيانِ بـ «الواو» فيمكن دفعه في سياق المشافهةِ، فالسكوتِ برهةً ، يقُول: «لا» ثم يسكت هنيهةً، ويقول، يغفرُ اللّه لك، فيتحقق دفع إيهام غيرِ المرادِ، وفي سياق الكتابة يُمكن استعمال علاماتِ الترقيم الدَّالة على انتهاء جملة النفي. المهم أنّ القرائن التي تدفع هذا التوهّم غير متوقفة على الإتيان بـ «الواو» ولو كانت متوقفةً على الإتيانِ بالواوِ ما كانت هذه الصورة من صور الوصل البلاغي، لأنَّ هذه «الواو» ليست بواو عطف (وصل) وكلامنا في العطف بالواو على ما قرّر في تعريف أسلوب الوصل، فكلام البلاغيين فيما سموه الوصل لدفعِ الإيهام إقحام ليس له ما يحملُ عليْه، فوجبَ الرجوعُ إلى ما هو الأولَى.تحريرًا للنظرِ، وضبطًا لصور الأسلوب. وهذان من أصول النظرِ البلاغي في البيانِ البليغ.

ولو كانَ الإتيان بالواو لدفع توهم غير المراد فلم لم تأتِ الواو في قولِه سُبحَانَه وتَعَالَى: ﴿**فَلا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ**﴾ [يس: 76] لم يأت بالواو في ﴿**إنّا نعلم...**﴾ ليدفع توهّم أنّه من مقولهم أي لا يحزنك أنهم يقولون إنّا... ذلك أنّ من توهم ذلك فهو أحقّ بأن يعرض عنه لأنه بهذا التوهم دلّ على أنه خارج عن الناس، فلا اعتداد بمثلِه، فالقرآن هنا اعتد بقرينة صِحة الإدراك العقليّ للبيان ، ولم يأتِ بـ «الواو» أو غيرها ليدفعَ الإيهام الذي قد يقع من القلبِ الغافلِ أو الجاهل.

ومن هذا ما رواه مسلمٌ في كتاب «فضائل الصّحابة» من صَحيحه بسنده عَنْ عَائِذِ بْنِ عَمْرٍو أَنَّ أَبَا سُفْيَانَ أَتَى عَلَى سَلْمَانَ وَصُهَيْبٍ وَبلاَلٍ في نَفَرٍ فَقَالُوا: وَاللَّه مَا أَخَذَتْ سُيُوفُ اللَّه مِنْ عُنُقِ عَدُوِّ اللَّه مَأْخَذَهَا. قَالَ فَقَالَ أَبُو بَكْرٍ: أَتَقُولُونَ هَذَا لِشَيْخِ قُرَيْشٍ وَسَيِّدِهِمْ؟! فَأَتَى النَّبِيَّ -صلى الله عليه وسلم - فَأَخْبَرَهُ فَقَالَ: «يَا أَبَا بَكْرٍ، لَعَلَّكَ أَغْضَبْتَهُمْ؟ لَئِنْ كُنْتَ أَغْضَبْتَهُمْ لَقَدْ أَغْضَبْتَ رَبَّكَ». فَأَتَاهُمْ أَبُو بَكْرٍ، فَقَالَ: يَا إِخْوَتَاهْ أَغْضَبْتُكُمْ؟ قَالُوا لاَ. يَغْفِرُ اللَّهُ لَكَ يَا أُخَيَّ».

تبصّر قولهم: «لا. يغفرُ الله لك، يا أخِي» أيمكن لذي عقل أن يتوهم أنّ (لا) داخلة على الفعل (يغفر) أيمكن أن يكون ذلك من سَلمان وصُهيب، وبلال، وهم من هم، أوُلئك الذي جعل الإسلام منهم ما لا سبيل لكثير مِمَّن شَرُفت أنسابهم أن يعطس بغبار واحدٍ منهم.

أَوَ يُمكن أن يُقال ذلك لِمثل سيدنا أبي بكر، رَضِيَ اللَّهُ عَنهُ، وهو من هو؟

إنّ في سياقِ البيان ما يصرف أي ذي عقل عن أن يتوّهم أنّ النفي داخلٌ على الفعل.

*****

فاصلة القولَ: إنَّ في أسفارِ البلاغيين والمفسّرين من القضايا والمسائل، ومن المذاهبِ والآراء والتطبيقاتِ والتأويلات ما يحسُن بأهل العلم ببلاغةِ العربيّةِ عامّة وببلاغة بيانِ الوحي خاصّة أن يسدوا النصيحة له بحسن مراجعته ونقده نقدًا تفسيريًّا وتقويميًا لأن ذلك هو مستهلّ السعيِ إلى تجديده من داخلِه، وتجديده من داخلِه، وبعقُولِ أهله وأذواقهم وألسنتِهم ضرورة حياةٍ ماجدة للعلم وأهلِه، واللّه سُبحَانَه وتَعَالَى أهلٌ لأن يستجدى منه العونَ على حسنِ طاعتِه واسترضائه، إنّه وليّ ذلك والقادرُ عليْه.

الهوامش

(1) المصباح في شرح المفتاح للسيدِ الشريف. رسالة دكتوراه تحقيق ودراسية الباحث: يوكسل جليك. جامعة مرمرة، كلية الإلهيات - قسم اللغة العربية والبلاغة. تركيا استانبول: عام: 2009م ص: 304).

(2) التصوير البياني. دراسة تحليلية لمسائل علم البيان. تأليف أد محمد أبي موسى. الطبعة الثّانية. دار التضامن للطباعة، بالقاهرة عام 1400. نشر مكتبة وهبة بالقاهرة. ص 47.

(3) يُنظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان لشيخنا محمد أبي موسى(م.س) ص: 76-79.

والتشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، سنة 1985.

والتشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي. إسماعيل أحمد العالم. مجلة التراث العربي - مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب - دمشق.

(4) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني (ت: 471هـ) قرأه وعلّق عليه مَحمُود محمّد شاكر. مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة،الطبعة: الثالثة 1413هـ. ص: 98 فقرة: 86.

(5) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليْه محمود محمد شاكر، طبعة

مطبعة المدني بالقاهرة، نشر دار المدني بجدة، عام 1412هـ، ص: 26 فقرة : 22.

(6) دلائل الإعجاز ، ص: 44-54، فقرة : 35.

(7) السابق : ص 93، فقرة 83.

(8) من سبق عبدالقاهر إلى القول في الفصلِ والوصول أسلوبًا بلاغيًا لم يكن ما جاء عنهم متسمًا بالمنهجية في النّظر، وبحسنِ التفصيل ، وحسن التحليل والتعليل والاستنباط .

راجع في هذا كتاب أُستاذنا العلامة كامل إمام الخولي (رحمه الله تعالى) عميدِ كلية اللغة العربية الأُسبق بالقَاهرةِ : "صور من تطور البيان العربيّ" فقد كان له فضل السّبق في التأريخ للمصطلحات البلاغية وتتبعها في الأسفار وبيان حركة التطوّر في دراستها .

(9) دلائل الإعجاز ص: 222 فقرة: 248.

(10) من سُنَنِ العربية في الإفهام أن تنفي الشّيءَ جملةً مِن أجلِ عدمه كمال صِفته ، ادعاءً بأن نقصَه في كماله بمثابة عدمه كلية، وهذا من سبلِ الحثّ على بلوغ الكمال، فليس حسنًا أن يقنع المقتدر على الكمال بما دونَه ،وقد نصبَ أبو الحسين أحمد بن فارس(ت: 395هـ) بابًا في كتابه «الصّاحبيّ » سماه: «بابٌ في نفي الشّيءِ جملةً مِن أجلِ عدمِه كمالَ صِفتِه».

ينظر: الصَّاحبيّ في فقهِ اللغةِ العربيّة وسنن العربِ في كلامها ، تحقيق . شَرح وتحقيق: السيد أحمد صَقر. تقديم عبده الراجحِيّ، ط: الهيئة العامة لقصُور الثقافة، سلسلة الذخائر رقم (99) يوليو 2003م. ص 435-437.

(11) دلائل الإعجاز ص: 98 فقرة: 86

(12) السّابق ص 98 فقرة: 85

(13) النكت في إعجاز القرآن. ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (سلسلة: ذخائر العرب : 16) تحقيق محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام. ط (3) سنة 1976م. دار المعارف بمصر ص: 75-76.

(14) أسرار البلاغة ص 143 فقرة: 124.

(15) يلفتنا عبدُالقاهرِ إلى أنّ البيانَ الذي يحتاج متلقِيه إلى فضلِ عناية بتلقيه، وبصرِ بحركةِ المعنى فيه، واستنباط دقائقه ولطائفه هو قد أحوجَ صانعهُ أيضًا إلى مثلِ ذلك، فالصانع والسامع كلاهما مفتقرٌ إلى أن يبذل من العناية اختيارًا وصنعة واستدراك صواب جمالي ما يجعل له الفضيلة على من سِواه.

ويبّنُ أن عبدالقاهرِ لا يرمِي إلى ما كانت الحاجةُ إلى الاجتهاد في صنعه وتلقيه مخرجها

العجزُ وكزازة الطبع ونضب القريحة، وفقر الثقافة روايةً ودربةً ، فمثل هذا إنما يُثمرُ تعقيدًا وتعمية وإلباسًا ، لا غموضًا وتلفعًا بأستار الحُسنِ والبهجةِ والإدهاش.

(16) السابق:ص 145 فقرة: 125.

(17) روح بلاغة هذا الأسلوبِ (الفصل والوصل) حاضرةٌ في كل أسلوب بليغ ذلك أنّ هذه الروح تتمثل في أمرِ المعاني اختلافًا واتفاقًا واجتماعًا وافترقا، ومن أعظَمَ فقه ذلك وأحسَنَه كان له أن يقتدرَ على فقه كل الأساليب التركيبية والتصورية والتحبيريّة على تعددها وتنوّعها لتنظر أيّ أسلوبٍ يحملُ إلى القلبِ دقيقةً ولطيفة، تجد هذه الروح هي روحَه وجوهره. ومن هنا تتبيّنُ لنا حكمة من قال: البلاغةُ معرفة الفصل والوصل، فهي من الكلمات العقم التي لا يُمكن أن يستبدلَ بها غيرها.

(18) النّظم عند حازم الأنصاريّ هو ما يُعرفُ بالسّبك أو الاتساق أو الرّبط اللفظي أو التضام عند المحدثِين، وهو يتمثّلُ من تترابط أجزاء الكلام عن طريق الأدوات اللفظية من نحو العطف، والتكرار.. ربطًا صريحًا، تعمل على تتابع الكلمات تتابعا صحيحا من الوجهة النحوية والمعجمية.. فهو يتعلّقُ عندهم بما يُسمونه البنية السطحية للنّصّ عندهم يتعلق بالعلاقات اللفظية بيْن أجزاء الكلام.

والأسلوب عند حازم هو ما يُعرفُ عند المحدثين بالحبك والانسجام، والالتحام، أو التماسك المعنوي ، وهو عندهم كما سبق يقوم من العلاقاتِ الجوانية بين المعاني، وهذه العلاقات لا ريب أقوى من العلاقات التي تنشأ عن الروابط اللفظية ، فالرابط اللفظي إنّما يؤتى بِه في غالبِ الأمر حين تكون العلاقاتُ الجوانية مفتقرةً إلى ما يقويها أو يزيدها تقريرًا.

ينظر في هذا: منهاج البغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. طبعة دار الغرب الإسلامي. الطبعة الثالثة سنة 1986م بيروت. ص 363.

وانظر معه: النصّ والخطاب والإجراء لروبرت دي بوجراند. ترجمة تمام حسان. نشر عالم الكتب. بالقاهرة . ط (2) ص 103.

وعلم لغة النص النظرية والتطبيق لعزة شبل محمد. ص 99 وما بعدها، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا بالقاهرة ص 184 وما بعدها.

لسانيات النصّ النظرية والتطبيقُ : مقامات الهمذاني أنموذجاً، ليندة قيّاس. الطبعة الأولى: 1430هـ. مكتبة الآداب. ميدان الأوبرا. القاهرة . ص 27.

(19) ينظر في هذا مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السّكاكيّ (ت: 626هـ) الطبعة الأولى 1356هـ، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ. القاهرة ص 120.

ومفتاح تلخيص المفتاح لشمس الدين الخلخالي (ت: 745هـ) تحقيق هاشم محمد

هاشم، الطبعة الأولى عام: 2007م . المكتبة الأزهرية للتراث بالقاهرة ص 373.
والمطول لسعد الدين التفتازاني. مطبعة أحمد كمال تركيا عام 1330هـ ص 247.

(20) دلائل الإعجاز ص 224 فقرة: 150.

(21) مفتاح العلوم: ص 120.

(22) ينظر أسرار البلاغة ص 151-152، فقرة: 131-132.

(23) السابق ص 239، 232.

(24) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني (ت: 392هـ) تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ص:41.

(25) دلائل الإعجاز ص 450 فقرة 532.

(26) أسرار البلاغة ص: 129، فقرة: 117، وانظر التصوير البياني لشيخنا محمد أبي موسى. ص: 121 وما بعدها، وفن التشبيه لعلى الجندي. الطبعة الأولى سنة 1952م. مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ج 2 ص 160 وما بعدها.

(27) الذي أذهب إليّه في هذا أنّ الاستعارة ليست بتشبيه حُذف أحد ركنيه لما بيْنهما من عظيم المبالغة في المشابهة، ذلك أنَّ البُعدَ الوظيفَيّ لكلٍّ مختلف : التشبيه أداة كشف لما بين الأشياء من علاقات وتقارب ، فهي تعتمد على قدرة الشاعر ومكانته في الفراسة البيانيّة التّي تَجعله يُبصر ما بَيْن الأشياءِ من علاقاتٍ لطيفةٍ لا يبصرها غيرُه، فالتشبيه أداةُ كشفٍ وتبيينٍ.

والاستعارةُ أداةُ خلق وإبداع . هي لا تكشفُ ما هو موجودٌ غائرٌ . هي تخلقُ عالمًا جَديدًا. هي تخلقُ ممًّا هو مَوجودٌ مًا ليس بموجود إلا بها. ومن ثم لا أرى أنَّ الاستعارة قائمةٌ على المبالغةِ في المشابهة، وأن فضيلتَها مِن أنَّها تحقّق المبالغة في المشابهة وإيجاز العبارة عن المعنى.

البعدُ الوظيفيّ للاستعارة غيرُه البعدُ الوظيفي للتشبيه، وإذا تباعدا وظيفيًا تباعدًا تكوّنا وتكوينًا. ولم يكن أحدهما وليدَ الآخر.

(28) دلائل الإعجاز: ص 223، فقرة 249.

(29) السابق: ص 224، فقرة : 250.

(30) السابق ص 224، فقرة : 251.

(31) السابق : ص: 225 فقرة : 252.

(32) السابق : ص: 225 فقرة:251

(33) غيرُ قليلٍ مما رمي به شعرُ أبي تمام من نقود مبعثُه التهاون في ملاحظة حالِ أبي تمام وما هو عليه من تكوين نفسي وعقلي، وما له في عالم الكلمة الشاعرة من تفرّد في التصور والتصوير، فأُريد منه أن يكون «إمعّة»: يجري على ما جرى عليه آخرون، وأن يكفرَ بنعمة ربّه سُبحانه وتعالى جدُّه، وما كانَ لأبي تمام إلا أن يقضي حق شكرانِ نعمةِ التميز، وأن يمضي صائحًا: ولم لا تفهم ما يُقال.؟!!!

ألقى في وجه ناقده جريرةَ التقصير في حسن التلقّي. كذلك الشعراء. هم أمراء البيان، كما قال «الفراهيدي» فأصاب الحقّ.

(34) ينظر في هذا مواهب الفتاح لأبي يعقوب المغربيّ، وحاشية الدسوقيّ على مختصر السعد في البلاغة (ضمن شروح التلخيص) طبعة: مطلعة عيسى البابي الحلبي القاهرة. ج 3 ص 11-12.

(35) ينظر في هذا منهاج البلغاء.ص 63، 71، 83.

(36) ينظر: مفتاح العلوم لأبي يعقوب السكّاكيّ، ص 122.

(37) السّابق : ص 124.

(38) ينظر حاشية الدسوقي على مختصرِ السعد في البلاغة (شروح التلخيص) ج 3 ص11.

(39) أيْ لأجل الوزن، وهذا من عبدالقاهر غيرُ حميد عندي، بل للشعر من هذا الترتيب نصيب وافرٌ يتأدّى إليه من أنّه جمعَ بيْن هذه الأشياء من جهة وأنّه نسقَها على هذا النّحوِ من أخرى، فالجمعُ والترتيب هما المحققان للشعر فضيلَته في هذا البيت.

(40) أسرار البلاغة، ص 109 فقرة: 102.

(41) دلائل الإعجاز، ص 535 فقرة: 630.

(42) عدّ هذا البيت من معاظلات المتنبي لما أقامه على نظم متسم بالتعقيد التركيبيّ، وهم يرون أنّ المعنى على إذا أصابَكَ الطيبُ أنت طِيبُه. والمَاءَ أنتَ وإذا اغْتَسلتَ أنت الغاسلُ الماء

(43) جمهرة البلاغة، عبدالحميد الفراهيّ (سلسلة الدائرة الحميدية رقم 127) الدائرة الحميديّة، مطبعة معارف بمدينة أعظم كره. الهند، عام: 1360هـ. ص: 50.

وانظر معه «سياسة البلاغة عند الفراهي» للأستاذ الدكتور صالح بن سعيد الزّهراني. بحث في مجلة جامعة أم القرى عام 1422هـ.

(44) دلائل الإعجاز ص 96 فقرة 85.

(45) جمهرة البلاغة للفراهيّ ص 51-52، وانظر معه بحث: سياسة البلاغة. أد صالح بن سعيد الزّهرانيّ مجلة جامعة ام القرى بمكة المكرمة 1422هـ.

(46) هذا مثلُه كمثل التقديم والتأخير في العقلِ البلاغي، لا يقال قدم كذا إلاّ إذا كان ممّا يجوز تقديمه وتأخيره عقلاً ولغة، فلا يقال مثلاً سرٌّ بلاغة تقديم أداة النفي أو أداة الاستفهام كذا، ذلك أن هذا التقديم واجبٌ في عرفِ العربية ، وما كان واجبًا تقديمه أو ممتنعًا تقديمه لا ينسبُ فضله للمتكلم، بل للغة نفسها..

(47) وبهذا يتبين لك أنَّ الكلامَ المتشارد الذي ليس بيْنه نسبٌ لا يدخلُ في باب الفصل والوصل، لأن مثل هذا الكلام - إن سميناه كلامًا على ضربٍ من التسامح أو إن شئت التساهل - ليس أهلا لأن يُنَفق عاقلٌ بعضًا من عمره في مجردِ الاستماع إليه فضلاً عن أن يراجعه، فمثله مما يُصدئُ القلبَ ويفسدُ الذوق، وكفى بالمرء معابة أن يفسد سمعه قلبه وذوقه ولسانه. فإذا سمعت بهذا «فاسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفاتَ نحوه؛ فإنه مما يُصدئ القلب ويُعميه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة». كما يقول القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصُومه. ص 41.

(48) التعبير بمصطلح «التّصريف البياني» هو عندي أعلى بكثير من مصطلح المتشابه اللفظي أو النظميّ ، وهذا المصطلح له أصل في القرآن الكريم: **﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِيَذَّكَّرُواْ وَمَا يَزِيدُهُمْ إِلاَّ نُفُوراً﴾** [الإسراء:41].

(49) المصباح في شرح المفتاح للسيدِ الشريف ص 318.

(50) في الإعرابِ هنا عن الدّعاءِ بالصّلاة لطيفةٌ تقيمُ النفس مقامَ العاشقِ لبذل الصَّدقة، المستشرفِ لما يُستجنَى من بذلها إيمانًا واحتسابًا.

الصَّلاة كلمة تحملُ إلى القلبِ عظيمَ التبتّل والقنوت والخشوع، والتجرّد والاستغراقِ في العلاقةِ باللهِ سُبحانه وتعالى وكأنّ الله تعالى يأمرُ رسُوله صلى الله عليه وسلم بأن يكون دعاؤه لهم حاملاً هذه المعاني، فما هو بدعاء عابرٍ وجيز، بل هو دعاء كامل التبتل والاستغراقِ في معيةِ اللهِ عزّ وعلا، ممّا يحملُ إلى المتصدق شعورًا بعظيم رحمةِ رسولِ الله صلى الله عليه وسلم به، ورأفته به، وهو في الوقتِ نفسه يحمل إلى قلبِ المستحقّين للصدقة (الزكاة) شعورًا بعظيمِ اعتناء الرسول صلى الله عليه وسلم بِما يخصُّهم، وهو الذي حرّم ربّه سُبحانَه وتعالى جدُّهُ عليْه وعلى آله الصدقة، فليس له ولا لأحد من آله أدنى منفعة مادية، وهنا يتمكن معنى التجرّد لمنفعة الأمة، وفي هذا أسوة حسنة لكل من ابتلي بأن يكون أميرَ قوم، وإن كانوا ثلاثة ليس إلاّ.

ويزيد هذه المعاني تمكينًا ونماءً أن عدّي قوله (صَلّ) بـ «على»»، وحقّه أن يقال (صَلّ لهم) ولكنّ التعدية بـ «على» فوق أنها تشير إلى تضمين الفعل معنى التعطف، فَإنَّ فِيه معنى الشمولِ والإحاطةِ والإسباغ ، فهو دعاءٌ محيطٌ بجميع أمر المتصدق.

مَن ذا الّذي يسمعُ رسُول الله صلى الله عليه وسلم يُصلّي عليْه بهذا الوجه عند تصدّقِه، ثم لا يسارع إلى بذل الصدقة إيمانًا واحتسابًا واستشرافًا إلى مزيدٍ من

القُربَى والزُّلفَى.

كل هذا من باب التثقيف النفسيّ في البيان القُرآن هو ممزوجٌ في كل معنًى جاءَ بِهِ البيانِ القُرآني، واستكشاف السنّة البيانية للقُرآن الكريم في التثقيفِ النفسيّ هو طَلِبةُ العقلِ البلاغي، ومَحجُّه الأعظم. لِما يحملُه مِن لطيف معانِي الهدى.

(51) قوله: ما قال ربك أن يستعبدَ الولدُ، قولٌ يحملُ إلى النفسِ تثقيفًا ما أحوجها إليْه: ليس لأحد من العالمين أن يستعبدِ آخر، لو كانت الأم مستعبدة ولدها ما كان هذا بالمرضي في شرعة الحقّ سُبحَانَه وتَعَالَى، ما يستعبدُ غيرُ الله تعالى أحدًا، تلك التي يجب أن تقامُ في قلبِ كلّ إنسان. ومن سعى إلى أن يستعبدًا أحدًا ، فإنّما هو ساع إلى أن يقيم نفسَه مقام الله سُبحَانَه وتَعَالَى، فذلك أشنعُ الشّرك، وكأنّه لم يرضَ أن يكون هو لله عبدًا، وأن يكون الله سبحانه وتعالى له سيدًا، أبى إلا أن يكون لله سُبحَانَه وتَعَالَى ندًا، والله تعالى يخلق، وهو يستعبدُ من خلقه الله تعالى.

كذلك ينطقُ حالُ كلِّ مَن يستعبدُ أحدًا من خلقِ الله تعالى.

مَن أرادَ أن يستعبدَ أحدًا عليْه أن يَخلقَه أولاً ثُمَّ يرزقه ويرعاه، من قبلِ أن يستعبدَهُ، فهل يفقه الطغاة ، أنّى لهم أن يفهموا، والله تعالى يقُول: **﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾** [النحل:108].

﴿أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ وَأَضَلَّهُ اللَّهُ عَلَى عِلْمٍ وَخَتَمَ عَلَى سَمْعِهِ وَقَلْبِهِ وَجَعَلَ عَلَى بَصَرِهِ غِشَاوَةً فَمَن يَهْدِيهِ مِن بَعْدِ اللَّهِ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ﴾ [الجاثية: 23].

(52) مفتاح العلوم للسكاكي، ص 130.

(53) دلائل الإعجاز، ص 237 فقرة: 269.

(54) قوله تعالى: **﴿إنّما عند الله هو خيرٌ لكم﴾** ليست (إنما) هنا أداة قصر لأنّ (ما) هنا موصولة ، وليست كافة، والمعنى : إنّ الذي عند الله هو خير لكم، والقصر الذي في هذه الجملة ليس طريقه (إنّما) بل طريقه ضمير الفصل (هو) على مذهب من لا يشترط أن يكون «ضمير الفصل» بين ركنين مُعرفين.

(55) دلالات التراكيب ص 234.

(56) دلائل الاعجاز ص 233، فقرة 265.

(57) بسطتُ مناقشة ذلك ونقد أدلة المانعين ،والمجيزين ونظرت في دلالات العطف بيْن الإنشاء والخبر في كتابي: مسالك العطفِ بيْن الإنشاء والخبر. مطبعة الأمانة. جزيرة بدران .بالقاهرة. نشر مكتبة وهبة بالقاهرة عام 1413هـ.

(58) مفتاح العلوم: 119. وانظر معه: المصباح شرح المفتاح للسيد الشريف.ص 306-307.

(59) ينظر أسرار البلاغة لعبدِ القاهر ص 157 فقرة: 133، ص 165 فقرة: 136.

(60) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل ل جار الله الزمخشرى (ت: 538 هـ) طبعة دار الكتاب العربي . بيروت سنة: 1407هـ . ج 1 ص: 46-47.

(61) ينظر: فتوح الغيب فِي الكشفِ عن قناع الريبِ : حاشية شرف الدين الطيبيّ على الكشاف .تحقيق عمر حسن القيام.، إ شراف محمد سلطان العلماء: جائزة دبيّ الدولية للقرآن الكريم. دبيّ الطبعةُ الأُولى عام 1434هـ، ج 2 ص 120.

ونظم الدرر في تناسب الآيات والسور، لبرهان الدين البقاعي . (ت: 885هـ) ط: دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ، ج 1 ص 91-93.

(62) مفتاح العلوم للسّكاكيّ ص 121، حاشية عبدالحكيم السيالكوتيّ على المطول (ضمن كتاب فيضِ الفتاح على حواشي شرح تلخيص المفتاح للخطيبِ الشربيني. طبعة مدرسة والدة عباس الأوّل بشارع خيرت بالقاهرة عام: 1325هـ ، ج 3 ص 235-236، ودلالات التراكيب دراسة بلاغية، ص: 320.

(63) المطول ص 257.

(64) مفتاح العلوم ص 126، والإيضاح للخطيب القزويني (بغية الإيضاح) مكتبة الآداب. بالقاهرة. ط (17) عام: 1426هـ. ج 2 ص 293، ومفتاح تلخيص المفتاح للخلخالي. تحقيق هاشم محمد هاشم. ص، 390، وشروح التلخيص: 3، ص 51.

(65) تبصر كيف أنّ الشاعر لم يشأ أن يكفحهم بقوله: «كذبتم» فطوى التصريح بذلك ، وأقام الأدلة القطعية الدلالة على صِدق ما يذهبُ إليْه من تكذيبهم، فأقام مقارنة بيْن حال قريشٍ وحال بني أسد:

الأول: لقريشٍ إيلاف رحلتي الشتاء والصيف، وليس ذلِك لبني أسد، ولو كانوا إخوة ما كان لقريشٍ، وهي رأس العدل أن تحرمهم منها.

والثانية أنّ قريشًا أُطعمت من جوع، وأومنت من خوف، وبنو أسد أنهكهم الجوع، وأذلهم الخوف، فأنّي يكونون أُخوة قريش.

هذا منهج حجاجي بديع. والعناية بفقه مذاهبِ الشعراء فِيه يحتاج إليْه العقلُ البلاغي ليجمع للتثقيف النفسي قوة الإقناعِ النفسيّ وسحر الفن .

(66) يُنظر: دلائل الإعجاز ص 236-237، فقرة: 268، ودلالات التراكيب، ص 310.

(67) دلائل الإعجاز: 237-238. فقرة: 269.

(68) دلائل الإعجاز ص 231 فقرة: 264.

(69) يُنظر السابق : ص 235 فقرة: 265.

(70) دلائل الإعجاز ص 232-233. فقرة: 264.

(71) ينظر: دلالات التركيب ص 321.

(72) وممَّا يحسنُ الالتفاتُ إليْه أنّ قولَ الله تعالى: ﴿**أحلّ الله البيع وحرّم الرّبا**﴾ ليس بمسوقٍ إلى بيان حكم البيع وحكم الرّبا، فالعربُ كانت تعلم انّ الرّبا حرام ، ومن ثم لم تكنْ تقبل مال ربا في أثَناء إعادة بناءِ الكعبة كمثل ما أبت أخذ ثمن بغيّ .

قوله تعالى: ﴿**أحلّ الله البيع وحرّم الرّبا**﴾ سيق بالقصدِ الرئيس لبيان الفرقِ بيْن الربا والبيع ، ردًا على زعمهم أنهما سواء بل زعمهم ان الربا أصل شبه به البيع فقال ﴿**إنّما البيعُ مثلُ الرّبا**﴾ فجعلوا الرّبا مشبها بِه ، وجعلوا القصر بـ «إنّما» أدعاء أنه أمرٌ ليس محلا لأن يرد أو يشك فيه أو يتوقف. وكل ذلك إبلاغٌ منهم في الإضلالِ.

(73) دلالات التراكيب. ص 321.

شعرية السؤال

هوامل التوحيدي - نموذجاً

محمود فرغلي(*)

على سبيل المثال:

تُعد بنية السؤال والجواب - بوصفها شكلا من أشكال الخطاب - من أكثر البنى الخطابية تداولا شفاهية وكتابة في حياة الإنسان، إنها سمة أساسية من سماته ووعيه، لأنه «ليس هو فقط الكائن الناطق كما قال أرسطو، إنما الإنسان، أي الكائن البشري جماعة وفردا، هو في جوهره الكائن المتسائل بامتياز»(1)، ومن هنا تنبع خطورة هذه البنية، فمن لا يسأل لا يعرف ومن لا يعرف تسهل قيادته، وقد يعتقد البعض أن السؤال ذو طبيعة نفعية صرف، وهو كذلك في معظم الأحوال، لكنه ذو وظائف أخرى تنقله من طبيعته البراجماتية إلى البلاغية والجمالية، ولأمر ما جاء سؤال الملائكة لرب العزة إبان خلق آدم، ورغم تعدد التفسيرات، فإن اتخاذ السؤال كمنهج يكشف عن هدف أسمى في تعليم البشر، وحضهم على البحث، ولأمر ما كان التساؤل في القرآن الكريم ذا مكانة معتبرة، مقارنة بالأجوبة، وتنوعت أشكاله وصوره ومقاصده بطريقة دفعت أحد الباحثين إلى القول بأن القرآن الكريم «عمد إلى

(*) دكتور في البلاغة والنقد والأدب المقارن - كلية دار العلوم - جامعة المنيا.

استثمار التساؤل وتأصيله في طريقة التفكير الإسلامية، بل إلى إعادة تأسيسه، ليكون المرتكز الأول والنقطة الأولى في تكوين العقل المسلم الناشئ»[2].

وتتكون البنية النموذجية المعيارية للسؤال من «أربعة أطراف (السائل - المسؤول - السؤال - الجواب) في ثنائيتين إحداهما قرينة للأخرى:

1 - ثنائية السائل والمسؤول. 2 - ثنائية السؤال والجواب.

والثنائية الأولى قرينة لبنية السؤال/ الجواب، ومولدة لها في الوقت نفسه،... (و) يصنعان معا ثنائية وجودية من الطراز الأول، تتولد عنها ثنائية السؤال والجواب المعرفية»[3].

والسؤال في أدنى صوره يمثل طريقة في التفكير وتغيير التوجهات من خلال بنية متلازمة، ويختلف دوره وفقا لطريقة تداوله، فالبنية الشفاهية ذات بعد وظيفي نفعي قد يتجاوزها إلى التأثيري والجمالي، والكسر في أطرافها قد يؤشر لطبيعة العلاقة بين السائل والمسؤول، أما تداوله كتابيا فيتم من خلالها تجاوز السياق الذي تحققت من خلاله ثنائية السؤال والجواب وثنائية السائل والمسؤول، مع وجود فاصل زمني بين فعل السؤال وكتابته وحضور النموذج التساؤلي بكامله على الورق، ليقوم بوظائف ويؤدي مقاصد مختلفة، يقصدها الكاتب أو الراوي، ويصبح السؤال أدخل في التعليمي والتوجيهي، على اعتبار أن الكتابة تعني غياب أطراف البنية كليا، وحضور السؤال والجواب بما يتضمنه كلاهما من قرائن دالة على طبيعة الطرفين الغائبين. فالكتابة تضيف أبعادا أخرى إلى تلك البنية وتستحضر طرفا آخر هو المتلقي. يرتبط بتلك البنية بوظائف جديدة مخالفة لتلك التي بُنيت عليها بينة السؤال والجواب شفاهة.

والتساؤل بوصفه خطابا أو فعلا كلاميا، يؤثر على الطريقة التي يتم بها تنظيم المعلومات. ولأن هناك أكثر من نوع من المعاني التي يمكن نقلها، و فعل الكلام وحده ليس كافيا لتحديد المعنى؛ لذا «يكون المعنى المقدم في السؤال جزئيا، إذ يظل معتمدا على القواعد الاجتماعية والقواعد المنظمة لسياق التساؤل»(4).

والسؤال فضاء مفتوح لا على الأجوبة فقط، ولكن على مواقف كل من السائل والمسؤول وأبعاد العلاقة بينهما ومقاصدهما من عملية التساؤل. لذلك يحمل حدوث الانزياح أو كسر في أي طرف من أطراف تلك البنية النموذجية؛ دلالات لغوية واجتماعية على المستوى اللغة وممارسة هذا الشكل من التواصل، وقد يتم هذا الكسر على مستوى الحضور والغياب في الثنائية الأولى، وقد يتم على مستوى الوظيفي في الثنائية الثانية (السؤال/ والجواب) فيتجاوز الغاية النفعية المعرفية إلى غاية بيانية تأثيرية (أي جمالية)(5).

ولم يكن النقد الحديث بعيدا عن تلك الثنائية، إذ يُعد منطق السؤال والجواب - في رأي ياوس- الأولية التي تعطي أفق التوقع فاعليته التطبيقية، ذلك بأن العمل الفني يشكل ظهوره جوابا عن سؤال أو أسئلة غير مباشرة يطرحها أفق توقع متلقيه، سواء كانت أسئلة جمالية وفنية أو أسئلة أخلاقية وفكرية(6)، ويرى ياوس أن هذا المنطق يُسهم في فهم أفق التوقع لمجموعة من القراء في إطار واقعه التاريخي، وبيان أسباب اختلاف القراءة تجاه نص ما، وسر العناية بنص على حساب نص آخر، «ويكشف عن الكيفية التي يتشكل من خلالها المعنى وبالتالي فهم النص الأدبي من خلال إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل، وهو ما سيمكن القارئ الراهن من إلغاء البعد الزمني للنص»(6).

وبنية السؤال والجواب بنية متلازمة، على خلاف ما يتبادر إلى الأذهان من أن السؤال والجواب يشكلان معا بنية ضدية، شأنها شأن الثنائيات الضدية التي يعمل العقل البشري وفقا لها في كثير من المواقف... ولكن التلازم الماثل في العقل بين ثنائية السؤال والجواب لا ينطوي - مثلها - على معنى الضدية، بل يعني التكامل بين عنصري هذه الثنائية[8].

والعلاقة بين طرفي السؤال والجواب تكشف عن طبيعة كل طرف، فإذا كان السؤال حركة كما يقول **موريس بلانشو**، فإن الجواب بمثابة السكون، الذي يوقف تلك الحركة، وليس السؤال ناقصا بما هو سؤال. إنه على العكس من ذلك، هو الكلام الذي يكتمل عندما يفصح عن نقصه وعدم اكتماله. وقد اهتمت نظريات الخطاب بالسؤال وتصنيفه وفقا لوظائفها التي يؤديها، وكذلك ربطت نظريات الحجاج بين السؤال والحجة، وعُرف السؤال في الخطاب الحجاجي بأنه قوة حجاجية، باعتباره نقطة خلاف نتيجة التعبير عن وجهات نظر متباينة في نفس الغرض. وإعادة النظر شرط ضروري لإقامة حجاج[9].

لقد أضافت نظريات الخطاب إضافة أساسية في دراسة نظرية السؤال وتوسعت في دراسته في الخطابات المتنوعة الأدبية والاجتماعية والقضوية، حيث يرتبط السؤال والجواب بالجدل الذي يعده البعض فن إلقاء السؤال وتقديم الجواب «فلا يكون السؤال فيما يعسُر إبطاله، وفي غياب الحجج التي تعضده وتشرعه، وقلما لا يكون فيما هو بديهي»[10]، فالسؤال يرتبط في معنى من معانيه بالجدل، فلا يكون السؤال فيما يعثر إبطاله، وفي غياب الحجج التي تعضده وتشرعه، مثلما لا يكون في ما هو بديهي، إن السؤال يكتسب خطورته من كونه «الإمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام... أما بقية الأحداث الكلامية فهي فرع عن السؤال»[11].

السؤال وسؤال النوع:

لم تُدرس بنية السؤال في أدبنا العربي خارج نطاق الإطار الأسلوبي والتركيبي، ولم تتجاوز دراسته في الغالب حدَّ الجملة الاستفهامية، فيما يتعلق بثنائية الخبر والإنشاء، سواء في القرآن الكريم أو الشعر العربي، ومن ثم كان درسها مرتبطا بالجملة المفردة.

ورغم تِبيان المفسرين لجوانب كثيرة من بلاغة القرآن الذي يمثل فيه السؤال بنية لها أهميتها؛ يرى الباحث أن النظر إلى السؤال بوصفه صيغة أو تركيباً - وهو أمر لامناص منه - له دور في التوقف عند مستوى الجملة، فلم يتسع المجال للتعامل مع السؤال بوصفه خطابا له بلاغته، أو نوعا له خصوصيته الأدبية، وقد رأى أحد الباحثين أن السؤال ينتمي إلى الأدب الفلسفي، بحكم «ارتباطه بالفلسفة في أدبنا العربي، واعتُبر شكلا من أشكالا الأدب الفلسفي، إلى جوار المحاورة والمقالة والقصة، باعتبارها أشكال فنية عبَّر بها الكاتب الفلسفي عن همومه الفكرية الكبيرة والعميقة»[12]، ولم يقدم صاحب هذا الرأي أكثر من عملية تصنيف تتسم بالعمومية وتفتقر إلى تحديد معايير، أو وصف لخصائص مميزة للسؤال تبرر هذا التصنيف، ولو رجعنا لموقف القدامى من ثنائية السؤال والجواب بعيدا عن الطرح المعتاد المتعلق بالخبر والإنشاء ووظائف أدوات الاستفهام، وخروجه عن غرضه إلى أغراض أخرى؛ فسوف نجد مواقف عدة متباينة، لكن ما يسترعي الانتباه هو وجود عدد من النقاد أدرجوا السؤال في تصنيفاتهم لأنواع النثر. كذا يلاحظ أن العناية انصبَّت أكثر على الجواب لكونه معبرًا عن بلاغة البداهة، بصورة توحي أن المسؤول بيده أن يعلو على السائل بقدرته البلاغية، «لأنه يهجم على ما لا يُظن أنه يظفر به، كمن يعثر بمأموله على غفلة من تأميله»[13]، فموازين القوة تنتقل من السائل

إلى المسؤول وفقا لبلاغة الأخير، لذلك تطرّق القدماء في حديثهم عن الاستفهام إلى الجواب المُسكت والرد المفحم واعتبروه مظهرًا من مظاهر البلاغة، ولا شك أن هذه الرؤية ترتبط بالأصل الشفاهي للبلاغة العربية.

ففي تعريف **ابن المقفع** للبلاغة، يَنظرُ للجواب باعتباره معنى من معاني البلاغة، حيث يقول فيما رواه الجاحظ «البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة. فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل»(14)، وفكرة الجواب الحاضر تكشف عن جانب من جوانب مفهوم الأدبية لدى العرب عموما حيث يرتبط الجواب **بالبداهة** التي «تعني الارتجال الذي ترفده الموهبة والاستعداد الذاتي الفطري فيمن يرد بهذه الردود التي تفحم المخاطب، فلا يحير معها جوابا»(15)، وبلاغة البديهة كما يروي التوحيدي نفسه عن أبي سليمان السجستاني «قدرة روحية، في جبلة بشرية، على خلاف الروية، التي هي صورة بشرية، في جبلة روحانية»(16)؛ ولذلك كانت الجوابات المنتخبة من مختارات الجاحظ في بيانه وتبيينه(17)، ولا ينفصل الفرق بين البديهة والرويّة عن الجواب الشفاهي والجواب المكتوب بحال. كذلك كان الإغراب في الجواب مما يُحسد عليه وفقا لما يرويه التوحيدي عن ذي الكفايتين أنه يحسد المرء إذا: «أغرب في الجواب، أو اتسع في الخطاب»(18).

إن صيغة السؤال والجواب بوصفها صيغة أساسية لتلقي العلوم وتبادل الآراء؛ ظهرت في هيئة كتب ورسائل متبادلة ما بين العلماء والكتاب بصورة تكشف عن نسق من التبادل والتلاقح المعرفي والثقافي

بين فئات المثقفين، بل نجد أن عشرات الكتب تم تصنيفها في الأسئلة المختلفة في مختلف العلوم على نحو ما ذكر صاحب **كشف الظنون**[19].

وبالطبع يصعب إلصاق صفة الأدبية بجميعها، بحكم ارتباطها بغايات ومقاصد تعليمية بحتة، لكن أسئلة التوحيدي ذات خصوصية أكسبتها، تلك الصفة، وبصورة شكلت منها نوعا فردا في بابه، فهي ليست مجرد صيغة لغوية، بل تتجاوزها بفنيات وجماليات خاصة تعلو بها وتحقق أدبيتها، وعلى قدر ما أولاه التوحيدي ذاته من عناية بالسؤال نجده يخصص الليلة التاسعة والثلاثين من مؤانساته للجواب المفحم وجمالياته، وما يحمله من دلالة على حضور الذهن وسرعة البديهة، وذلك بناء على طلب الوزير حيث قال: **يعجبني الجواب الحاضر، واللفظ النادر، والإشارة الحلوة**، ثم تلا ذلك بخطاب متنوع بين التنظير للجواب الجميل، وما روي في ذلك ثم أتبعه بأمثلة لأجوبة مفحمة وثم أورد على لسان كل من **المدائني وأبي سليمان السجستاني** ثلاثة شروط في الجواب المفحم، هي:

- الحضور بمعنى إصابة الحاجة.
- الإيجاز والخلو من الحشو.
- بلوغ الحجة والحسم للمعارضة[20].

ويتضح من ذلك أن الحديث عن السؤال والجواب يدور في إطار البعد الوظيفي للبلاغة العربية، كما أنه يرتبط بها في شفاهيتها، لكن الجواب - على وجه الخصوص - أصبح موضوعا قابلا للتداول والاسترجاع، فالجواب المُسكت مظهر من مظاهر بلاغة الفرد، يعبر عن سرعة البديهة، وفي ضوء مفهوم الأدب القائم على الرواية كان طبيعيا أن يتم الرجوع لأمثلة نموذجية لأنماط وأشكال من تلك الأجوبة لحفظها ومدارستها.

وفي مقابل عمليات الجمع والإشارات النقدية العابرة لطبيعة الجواب المسكت، يلاحظ أن السؤال والجواب لم يدخلا أيا من تصنيفات القدماء لأنواع النثر، نستثني من ذلك كُلا من **ابن وهب والكلاعي**، فقد أدخلهما ابن وهب في الجدليات التي اعتبرها نوعا من أنواع المنثور.

فابن وهب في (**البرهان في وجوه البيان**) فصّل الحديث في القسم الرابع من أقسام المنثور عن الجدل وقوامه السؤال، حيث يرى أن الجدل «إنما يقع في العلة من بين سائر الأشياء المسؤول عنها، وليس يجب على المسؤول الجواب إلا بعد أن يأذن في السؤال، فإن لم يأذن فله ذلك، وليس ينسب إلى انقطاع ولا محاجزة، فإن أذن فقد لزمه الجواب، وإن قصّر عنه نُسب إلى العجز»[21]، وتتضمن العبارة تنظيما لعملية السؤال والجواب بجعل الاستئذان شرطا للسائل والإذن حجة على المجيب، وما لم يُراع هذا الشرط أُعفي المجيب من الجواب، ثم يفصل الحديث في أنواع العلل. وأيا ما كان الأمر في بنية السؤال والجواب فقد تكون قائمة بذاتها، وقد يتطور الأمر لتتحول إلى نوع آخر هو المناظرة، إذا دار في إطار عملية تواصلية أخرى تقوم على التصارع الفكري، حيث يتجاوز الأمر مجرد السؤال والجواب إلى تعدد الأسئلة والأجوبة، فلا يكون السؤال من جهة واحدة، بل يتبادل الطرفان عملية السؤال والجواب بقصد التحدي وإفحام الخصم. ويندرج الاثنان تحت خطاب أساسي هو الخطاب الحواري.

أما **الكلاعي في إحكام صنعة الكلام**، فقد أدرج الجواب المرتجل تحت ما يطلق عليه الحكم والأمثال، حيث يقول: «الحكم والأمثال على ضربين: فمنها ما روي بأثناء الخطب و الرسائل، ومنها ما يأتي جوابا مرتجلا للسائل تقدمه القرائح دون رويّة، وتنتجه الطبائع دون كلفة.

فأما ما يأتي في الخطب والرسائل، فهو إليها منسوب ومنها معدود و محسوب. وأما ما يأتي منها ارتجالا، ويرد جوابا، أو سؤالا، فنوع من الكلام الشريف، نبهت عليه في التأليف...»[22]، ثم ذكر بعض نماذج لأسئلة وأجوبة مرتجلة للرسول - صلى الله عليه وسلم - وبعض الصحابة والفلاسفة، وكلها تركز على الجواب المرتجل أكثر من السؤال، وتميزها سرعة البديهة والإيجاز في الجواب والتوكؤ على السؤال؛ ليكون منطلقا للجواب، فالبلاغة وجمال الأسلوب هما ما لفتا انتباه **الكلاعي** ولا شيء غيرهما.

أسئلة التوحيدي:

نحا التوحيدي في نثره بالسؤال منحىً جديدا، لا على مستوى الدلالي للسؤال وانحرافه البلاغي، وإنما على مستوى السياق الخطابي المؤطر له، وهو ما يمثل ركيزة أساسية من أسس أدبية السؤال لديه، وهي ليست مجرد أسئلة غفل تكتفي بمجرد طرح السؤال بصورة مباشرة أو تقليدية، بل يحوطها الاستدلال والحجاج والاستشهاد والخطاب الوصفي والتضمين وغيرها من انحرافات تعطي السؤال أدبيته، حتى يتجاوز مرحلة السؤال إلى التساؤل، والفارق بينهما - فيما يرى الباحث - هو فارق في الدرجة بين المباشرة وعدم المباشرة، والصريح، والمراوغ، إضافة إلى القلق الرازح في التساؤل بمعنى استمرار ارتباط السائل فكريا به، فهو لا يترك السؤال ملقى بصورة عابرة بل يثير حوله كثيرا من القضايا يأخذ بعضها بعنق بعض، بل ويورد من أجوبة السابقين عليه بما يوضح معرفته بما يحوط بالسؤال من فكر سبق أن اطّلع عليه أو تداوله، ومن آيات عمق أسئلته أن كثيرا من أسئلة أبي حيان إنما تدلنا على «أنه كان يعجب دائما لما اعتاد الناس أن يعتبروه عاديا مألوفا... وهذه الروح المتفتحة التي تدهش لكل شيء وتتساءل عن كل شيء، هي

التي ولدت لدي أبي حيان الكثير من الأسئلة الطريفة[23]، كما تمثل أسئلة التوحيدي في عرضها لآراء السابقين ورفضها ونقدها أحيانا؛ " صورة من صور القراءة المضادة التي لا ترى الواقع كتابا مفتوحا يُعطي للقارئ معانيه في سهولة ويسر، فهي نوع من القراءة المتشككة التي تتهم المباشرة وترفض البداهة[24].

ولعل طريقة تداول المعرفة ونشر الثقافة أتاحت – بدءًا من العصر النبوي – فرصة الاعتماد على السؤال بوصفه صيغة أساسية في التعليم وتلقيه، وإذا أضفنا إلى ذلك الطبيعة الشفاهية له بما يتضمنه ذلك من مباغتة وتحد ؛ لتأكدنا أن الجواب السريع المفحم ملمحٌ من ملامح البلاغة، كما أن التَّحول إلى الكتابية جعل للسؤال نفس القيمة المعتبرة في ظل انتشار الكتابة، فبُنيت عليه المجالس وحلقات تلقي العلم بوصفه الصيغة الرئيسية، وكان عدم القدرة على الجواب «**دليلا على دثور الأدب وبوار العلم والإعراض عن الكد في طلبه**»[25] ولايوجد دليل على انتشار تلك الصيغة في الكتابة، وبناء المصنفات مما مدح التوحيدي به أبا سعيد السيرافي في حديثه عن كثرة سائليه وتنوع أسئلتهم، حيث يقول:

- **لقد كتب إليه نوح بن نصر– وكان من أدباء ملوك آل سامان – سنة أربعين كتابا خاطبه فيه بالإمام وسأله عن مسائل تزيد على أربعمائة مسألة، الغالب عليها الحروف، وباقي ذلك أمثال مصنوعة على العرب شكّ فيها فسأل عنها.**
- **وكتب إليه المرزبان بن محمد ملك الدّيلم من أذربيجان كتابا خاطبه فيه بشيخ الإسلام، سأله عن مائة وعشرين مسألة، أكثرها في القرآن، وباقي ذلك في الروايات عن النبي، صلّى الله عليه وسلّم، وعن أصحابه، رضوان الله عليهم**[26].

وفي ذلك تأكيد لشيوع صيغة السؤال بوصفه الطريقة التعليمية الأساسية في هذا العصر.

لكن تساؤلات التوحيدي في الهوامل ليست تساؤلات البحث عن المعرفة، وطلب العلم، بقدر ما هي استثارة للتفكير والإمعان، والالتفات لما لم يُلتفت إليه، لذلك اتسمت «بطابع الالتباس والإشكال، وكشف الدقائق والمفارقات في خبيئات الأشياء والمفاهيم والنفوس والسلوك البشري، والظواهر الحياتية والطبيعية، وهي لا تقف عند حدود القضايا أو الظواهر الكبرى، بل تحفل بالأشياء العادية والعابرة، ولهذا نجد أسئلته لمسكويه في الهوامل أسئلة لا تتطلع إلى إجابات خاصة من مسكويه، بقدر ما تعبر ضمنا عن إشكالية تساؤلية للعالم الطبيعي والإنساني»[27]، ويذهب **حامد طاهر** إلى أن التساؤل تحوّل على يد التوحيدي إلى فن متكامل يمكن أن نطلق عليه فن السؤال والتساؤل[28]، فيما تعتبره **هالة أحمد فؤاد** شكلا من أشكال الحديث يتوسط ما بين البساطة والتعقيد، حيث البساطة قوامها أن يتجه فعل الحديث من المتحدث إلى المتحدث إليه دون تفاعل حواري معلن بين الطرفين، والتعقيد هو الحديث المتناقل بين طرفين أو أكثر في تفاعل يؤدي إلى حوار تبادلي[29]، ويرى الباحث أن تساؤلات التوحيدي بسيطة شكلا بحكم كتابيتها، مما لا يتيح فرصة للمراجعة أو الجدل، معقدة في مضامينها وشواهدها واحتجاجاتها التي تغيًّا منها التوحيدي أهدافا أخرى غير السؤال. لذا يذهب أحد الباحثين إلى أن اسم السجستاني المطروح في أسئلة التوحيدي خاصة المقابسات ما هو إلا حيلة فنية يتخفى التوحيدي وراءها، فهي «ليست أكثر من تساؤلات؛ أي أسئلة مطروحة على النفس استخدم فيها اسم السجستاني، كما استخدم أفلاطون في محاوراته اسم سقراط»[30].

وترى **هالة فؤاد** أن أبا حيان من خلال هوامله يصور النَّظير المختلف في المنزع، إلى الدرجة التي تجعل منه النقيض الذي يرفضه، ويعلن بواسطة الحديث تناقضه معه... والتناقض هنا لا يكمن في نوعية الثقافة التي هي واحدة عند الطرفين، ولكن يكمن في منهج استخدام العقل، بوصفه المعيار الأساسي لهذه الثقافة، إن **مسكويه** يظهر في **الهوامل والشوامل** بوصفه مفكرًا يمتلك إجابات جاهزة نهائية يقينية على كل الأسئلة، والعقل عنده أفق مغلق لتحقيق اليقين المطلق إلى حد كبير. أما العقل عند التوحيدي فهو «أفق مفتوح يؤسس للسؤال الدائم الذي يعني نسبية الحقيقة وتعدد وجوهها، ويجعل اليقين أفقا مفتوحا للتجدد المعرفي، والخلاف بين النموذجين خلاف بين الشخصية الجامدة الثابتة والشخصية المتوترة القلقة التي لا تركن إلى سكون اليقين»[31]، فالجواب بسكونه «يوقف مد الحركة ويسد أمامها الأبواب. يتلهف السؤال إلى الجواب وينتظره، لكن الجواب لا يهدئ من روع السؤال. وحتى إن هو قضى عليه وأوقفه، السؤال والجواب، بين هذين الطرفين مواجهة وعلاقة غريبة»[32]، فبإمكان صيغة السؤال أن تكشف عن طبيعة الشخصيتين السائل والمسؤول، والنسق الفكري لكل منهما، واختلافهما سَعة وضيقا وقلقا واطمئنانا، وسكونا وحركة، وحرية واستعبادا، ولعل هذا القلق التساؤلي لدى التوحيدي هو الذى جعل ابن مسكويه يشكو ويتململ، ويرى في ذلك تهكما وسخرية، إن إضافة أداة الاستفهام لجملة خبرية من حيث كونه إضافة لفظية، يمثل في جانب آخر انفتاحا لا حدود له، إذ جعل السؤال يطير في فضاء واسع بحثا عن نصفه الآخر. أو كما يقول **موريس بلانشو** «ليكشف عن نفسه وينفتح، ويفتح الجملة على آفاق جديدة، بحيث تغدو الجملة بذلك الانفتاح فاقدة لمركزها الذاتي الذي يصبح خارجا عنها مقيما في المحايد»[33].

وقد يرى البعض صعوبة الحديث عن السؤال بوصفه نوعا أدبيا، إذ يظل ببنيته صيغة أساسية من صيغ الخطاب اللغوي، وهو ما أشار إليه باختين في انتقاله من أنواع الأدب إلى أنواع الخطاب، فقد أشار باختين - رابطاً النوع بالتلفظ ومنتقلاً به من حظيرة الأدب إلى حظيرة اللغة - إلى تلفظات من مثل «السؤال والتعجب والأمر والطلب وهي جميعها من أكثر التلفظات اليومية المكتملة النموذجية... ويتحقق فيها شكلاً محددًا من أشكال الاكتمال النوعي»(34)، على اعتبار أنها تمثل أنواعًا خطابية، وتبنّي وجهة نظر باختين عن أن فكرة النوع ليست فكرة أدبية محضة، وأن الوثاق غير القابل للفصل الذي يربط النوع بواقعه اللغوي؛ يمكننا بصورة دائمة من ربط الأنواع الأدبية بأنواع خطابية، وسبب ذلك أن فكرة النوع ليست امتيازا صريحا خاصا بالأدب؛ إنها شيء يغوص عميقا واصلا جذر الاستخدام اليومي للغة(35)، وربط اللغوي اليومي بالأدبي أمر ضروري على نحو ما تحدثنا في الباب الأول، فهو أساس صالح - في رأي الباحث - للنظر لطبيعة النوع النثري على وجه الخصوص.

ومن الإشكاليات الخاصة الخاص بنوعية السؤال، ومن ثم أدبيته تضمنه في مختلف الأشكال الأدبية الأخرى شعرا ونثرا، إضافة إلى أن مبدأ التراكم الصانع للنوع يظهر بصورة باهتة، يُضاف إلى الإشكاليات السابقة إشكالية تتعلق بتأثير طبيعة النوع وخصائصه المميزة على بقية عناصره الأدبية، وهو ما يحتاج لبيان وتوضيح يبرز أهم خصائصه النوعية، لكن وسط زحام هذه التساؤلات نستطيع أن نمضي مع من مضَوا في اعتبار أن القراءة هي الكفيلة بتحقق النوع، كما أن تحديد النوع النصي كفيلٌ بتحديد نمط القراءة التي تمثل بالنسبة للنوع «ضرورة فيلوجية ونقدية وهيرمينوطيقية»(36)، وعليه فإن قراءة الهوامل والمقابسات يمكنها أن تتم من منظور اجتماعي تاريخي على

النحو الذي نراه لدى محمد أركون، وقد تكون من منظور فلسفي، أو لغوي أو بلاغي، وكلها لا تنفصل عن أدبية النص، فليس الأدبية قاصرة على ما هو متخيل أو محاكاتي أو أسلوبي وإنما هي القدرة على التطويع والعرض وإثارة العقل والذهن، وغير ذلك من آليات قد تقع في صلب الأدبية.

وقد أفاض العرب في مدح الجواب الحاضر وحدَّدوا له خصائص ذكرها التوحيدي وتوقفنا أمامها سابقا. وعبّروا عن ذلك بقدرة الجواب على كبح جماح المعارضة بما لا يسمح بقول بعده أو بأخذٍ وردٍ فيه، لكن الأدبية لا تعني هذا فقط، إذ يتوقف الجواب في النصّ علّى مستوى بنيته الداخلية، لكنه يفتح آفاق مقروئيته بصورة تسمح له بالتداول، ولا تنفصل التداولية عن الأدبية بحال، فالأدب لا يتحقق إلا بقراءته، لكن السؤال المعرفي الجاف الذي نُقِرُّ أنه خارج نطاق الأدبية لا تتوافر له التداولية والاستمرارية على مستوى بنيته الداخلية ولا الخارجية، إنه سؤال تعلَّق الفناء في رقبته منذ لحظة ميلاده لأنه نفعي وظيفي، ينتهي دور الكلام فيه بمجرد انتهاء النطق به، كذا تنتهي فاعليته الدلالية أيا كانت بمجرد الجواب عليه، فهو غير قابل للتكرار، «إنه السؤال الذي يمكن الإجابة عنه بهذا النحو الطبيعي ويمكن أيضا في كل حين تأسيسه على نحو طبيعي، ومن ثم لا يبقى سؤالا بالمعنى الجدي. إذا أردنا أن نستمر في التمسك بالسؤال، فسيكون ذلك إما عنادا أعمى أو نوعا من الجنون يجرؤ على مهاجمة ما هو طبيعي وما لا يحتمل أي سؤال»، إذا استعرنا حديث هيدجر في سؤاله عن الشيء(37)، فالسؤال يمثِّل صيغة أساسية من صيغ الخطاب الحواري، يقوم بها الإنسان طوال حياته، فهو حركة الفكر، لكنَّ انحرافه أو انزياحه عن وظيفته النفعية لا يقوم به سوى الأديب، ولعل سَعة باب الاستفهام في الشعر العربي، وتعدد صيغه،

وأدواتـه، وأغراضه، تكشف عن أهمية صيغة السؤال، ورغم تلازم السؤال والجواب، فإن أول ملمح لأدبية السؤال يتمثل في انزياحه عن طبيعته المعيارية النفعية، إلى تعبير عن انفعال عاطفي ما، ومن ثم لا يحتاج إلى جواب، ومن ثم يتم كسر البنية الثنائية (السؤال - الجواب)، «ويترتب على هذا أمران: **الأمر الأول** أن يجاوز السؤال مرحلة المعرفة، فلا يعود سؤالا معرفيا، بل يتحول إلى معنى تقريري؛ وهذا هو أول كسر يحدثه الإبداع في هذه البنية الثنائية الذهنية القارة، **والأمر الثاني** أن يغيب المسؤول، ومع ذلك لا يمنع هذا الغياب السائل من أن يُلقي، فالسؤال يصنع الأشياء والسلوكيات والمواقف ويُكوّنها لا ليلفت الانتباه إليها، فما لا يُطرح تحت مقصلة التساؤل لا وجود له. وينتمي السؤال إلى فئة الأقوال الأدائية بما يحمله من سمات تجعل منه - فضلا عن كونه قولا لشيء ما (تعبير) - فعلا لشيء ما (تمرير)، ويترتب عليها آثار متنوعة من خلال القول، وكما يقول **بول ريكور** «يحتفظ السؤال والجواب بحركة الكلام وفاعليته، وبمعنى ما فهما يشكلان نوعا من الخطاب من بين أنواع أخرى. كل فعل تمريري هو ضرب من السؤال. وإثبات شيء ما يعني توقع اتفاق»(38).

والسؤال النموذجي هو المعيار بالنسبة لانحرافات النوع وتحوله من النفعية إلى الجمالية، إذ من الطبيعي أن يصدر السؤال عن عدم يقين المتكلم في تحقق المحتوى القضوي بما يجعله يريد معرفة مدى مطابقته للواقع. وقد يبدو من جهة الحالة الذهنية التي يصدر عنها السؤال ضربٌ من التّراكب بين اعتقاد عدم اليقين وإرادة المعرفة. غير أنّ المسألة تعود إلى أن عمل الاستفهام قائم - ولا جدال - على الإرادة بما أنه عمل طلبي موجه إلى المخاطب ويسعى إلى حمله على الإجابة(39)، وانزياحات السؤال عن النموذج تخرجه عن وظيفته الأساسية إلى وظائف أخرى ودلالات بلاغية متنوعة، ويتعلق هذا الأمر

بسعة فعل الاستفهام ذاته وارتباطه بمختلف عناصر دوائر الأفعال اللغوية، خاصة أن كل تغيير في أدق دقائق شروط عمل الاستفهام مؤذن بتولد عمل لغوي جديد أو باستيعاب فارق دلالي يحتاج المتكلم إلى التعبير عنه[40]. ويُضاف إلى ذلك عامل آخر يؤكد سعة السؤال ودلالاته المتنوعة في التعبير عن مساحة عريضة من المواقف الشعورية والعقلية، وهو خاص بتنوع أدوات الاستفهام، واختلاف دلالة كل منها في الاستعمال؛ فليس هذا التنوع سوى وسيلة لتلبية المطالب التعبيرية المختلفة[41].

والسؤال بوصفه نوعا من أنواع الخطاب الحواري يقف إلى جوار أشكال عديدة، كالمناظرة، والمحادثة، والمهاترة، والمناقشة ...إلخ، وهذا ما يجعلنا ننطلق من مفهوم معياري تجريدي للسؤال باعتباره منطلقا لجملة الانحرافات التي تصنع أدبيته، حيث «يقوم السؤال المعياري» من الناحية الخطابية على لعبة بسيطة مفادها اعتقاد المتكلم أنّ مخاطبه يمتلك الإجابة التي يطلبها وهو قادر على إفادة المتكلم بها. ومن الأساسي أن نفترض أن المتكلم لا يمتلك هذه الإجابة. وهي حالة مجرّدة كثيرا ما تؤكد وقائع المخاطبات في مقامات مختلفة، أن الأمور ليست على هذه الصورة المثاليّة[42]، ولعل هذا ما يشير إلى أن الحديث عن أدبية السؤال أوسع مدى من الحديث عن بلاغته، إذ مدار الحديث عن البلاغة سوف يتوقف بنا أمام ظواهر أسلوبية مكررة كتلك التي تستوقفنا في الشعر، أو ظواهر تتعلق بخروج الأسلوب عما وُضع له لأداء أدوار ومعانٍ أخرى مخالفة من قبيل أغراض الاستفهام المتداولة في بلاغتنا العربية.

إن السؤال قد شغل جزءا كبيرا من مؤلفات التوحيدي، فهو مسؤول في معظم محاورات الإمتاع والمؤانسة، وسائلٌ في المقابسات والهوامل

والشوامل، فالعلاقة بين السائل والمجيب لم تكن علاقة ثابتة، حيث تتبدل أطراف العلاقة وتتعدد، فالتوحيدي لا يكون هوالسائل بشكل دائم، ولا المجيب بشكل مستمر، إذ يتراوح دوره بين الراوي السائل والراوي المجيب أو مجرد الراوي الذي ينقل عن الآخرين(43)، وإضافة إلى تنوع وضعيته في بنية السؤال، نجد أن أهداف السؤال وأغراضها متنوعة موضوعا وأسلوبا، فإذا كانت أسئلة المقابسات ذات مسحة فلسفية غالبة، فإن أسئلته في الهوامل متنوعة الموضوعات ومختلفة الاتجاهات، واسم الكتاب ودلالته اللغوية كافية لتأكيد هذا التنوع، لكن سؤال الأدبية يتعلق أكثر ما يتعلق بالخطاب وبالأحرى السياق التواصلي للخطاب المؤطر لتساؤلاته ووضعية كل من السائل والمسؤول وطبيعة العلاقة بينهما، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يرتبط بالأمر السابق انحرافُ السؤال عن غايته الأولى والأساسية وهي طلب المعرفة، وهي غاية نفعية صرف تُملي على السائل التحديد، والوضوح، والاختصار، للوصول بسؤاله إلى مسؤوله من أقصر الطرق، ومن ثم كان أي انحراف في صيغة السؤال له دلالته الأدبية، وله هدفه المتجاوز لطلب المعرفة، وهو ما يشبه خروج السؤال في بلاغتنا العربية عن حقيقته إلى أغراض أخرى متنوعة من قبيل التهكم والتقرير والسخرية والفخر والتحقير... إلخ، ولعل النسبة الكبرى من التساؤلات في القرآن الكريم تنضوي تحت هذا الخروج البلاغي الذي يتحول بالسؤال من غايته المعرفية إلى التأثيرية والجمالية، ومن ثم كسر الثنائية المعتادة لصيغة السؤال والجواب أو السائل والمسؤول، وهو ما يظهر أيضا بوضوح في الشعر العربي، «حيث تنشطر ثنائية **السؤال/ الجواب** على مستوى الإبداع الأدبي ويترتب على هذا أمران: الأول أن يتجاوز السؤال مرحلة المعرفة، فلا يعود سؤالا معرفيا، بل يتحول إلى معنى تقريري؛ وهذا أول كسر يُحدثه الإبداع في هذه البنية الثنائية الذهنية القارة، والأمر الثاني أن

يغيب المسؤول، ومع ذلك لا يمنع هذا الغياب السائل من أن يلقي بسؤاله، وهذا هو الكسر الثاني الذي يحدث على مستوى الإبداع لثنائية السائل والمسؤول»(44). هذا الانكسار الذي يتحدث عنه **عزالدين إسماعيل** قريب الصلة بمفهوم الأدبية وفق الإطار الذي قدمه **كوين وياكوبسون** على اعتبار أن اللغة الشعرية لغة انزياحية منحرفة لا تلتفت إلا لذاتها، وهو مايظهر في السؤال الفني الذي لا ينتظر جوابا بل يحمل معناه في إهابه، وجماليته في ذاته، وفي كونه سؤالاً مثيرًا للدهشة والاستغراب، لكن اختلاف النثر فرض إضافة جماليات أخرى للسؤال المنثور، تعطي للسؤال التوحيدي خصوصية لم نرَ ما يناظرها في الشعر، فعلى سبيل المثال نفهم من مقدمة الكتاب أن التوحيدي كتب أسئلته جملة وأعطاها اسم (الهوامل)، ورد عليه **ابن مسكويه** جملة وأطلق على أجوبته (الشوامل)، يقول ابن مسكويه: «**قرأت مسائلك التي سألتني أجوبتها في رسالتك التي بدأت بها فشكوت فيها الزمان واستبطأت فيها الإخوان**»(45)، كما أنه كتب أسئلته في صورة رسالة وبدأها بالشكوى، وهو ما يوحي أن السؤال المعرفي التعليمي ليس الهدف الأساسي أو الوحيد لتلك الرسالة، بوصفها عملا مكتملا متكاملا قائما بذاته، كما أنه أعطاها اسم الهوامل، بما تحمله من دلالة الانسياب والتبعثر، حيث هي الإبل المسيبة التي لا راعي لها، كل هذا يؤكد أننا أمام رسالة فنية تقوم على السؤال، بل تتفجّر فيها الأسئلة تفجرا، فكل سؤال يفتح الباب لسؤال آخر، وقد تحتوي المسألة الواحدة على بضعة أسئلة تزيد وتنقص، يحكمها التداعي أكثر من أي شيء آخر، وهو ما يتناقض بالكلية مع الطبيعة العلمية والمعرفية للسؤال المعتاد، إن أدبية السؤال عند التوحيدي في هوامله لها ملامح أساسية، تقوم على كسر ثنائية السائل والمسؤول والسؤال والجواب، وما كان بَدء الرسالة بالشكوى على النحو الذي وضحته مقدمة ابن مسكويه إلا خروجا عن الإطار الرسمي

للتساؤل، ولكنه لم يروِ لنا ما كتبه التوحيدي، وإنما جاء في إطار الرد عليه، إضافة للتصرف في صيغ الأسئلة بالحذف والتبديل والتغيير، مما أضفى نوعًا من الغموض والالتباس في فهمه المقاصد الحقيقية لأسئلة التوحيدي، وسر اختياره لابن مسكويه للإجابة عنها رغم ما كان بينهما، وحطّ التوحيدي من شأنه في الإمتاع والمؤانسة. فهل كانت تلك الرسالة وسيلة أخرى للتهكم والسخرية منه على غناه وعلو شأنه عند الوزراء والساسة؟، ولماذا يسأله إذا لم يكن يحمل له نفس التقدير الذي يحمله لأستاذه الأثير **السجستاني**؟ هذا ما يصعب تبيّنه ولا يبقى أمامنا سوى أسئلته، لنحاول أن نقرأها لنتتبع سُبل التوحيدي أو السائل في كسر البنية المعتادة للسؤال، وكيف انحرف به نحو غاياتٍ جمالية وأدبية جعلته رائدا لهذا الفن. لقد التفت ابن مسكويه إلى مذهب التوحيدي في أسئلته حين قال عنها «**لأن صاحبها يسلك مسلك الخطابة، ولا يذهب مذهب أهل المنطق في تحقيق المسألة**»[46]، لا تأتي تلك الملاحظة إلا في إطار ما قرأه ابن مسكويه في أسئلة التوحيدي من أسلوب بعيد عن النهج المنطقي الجاف، فلم «يكتب مسائله وفق الأسلوب العلمي المنطقي بل كتبها بالأسلوب الأدبي»[47].

والتوحيدي في أسئلته يمارس عملية تفكير بالدرجة الأولى، إذ إننا حين «نسائل الكلام نجيب بأن عملية التفكير هي عملية المساءلة، وإن استعمال الكلام الحامل لقدرة الفكر على المساءلة يعدّ فعلَ تفكير»[48].

وترى **هالة أحمد فؤاد** «أن التوحيدي لا يكتفي بالتهكم بمسكويه، إنما يضيف إلى ذلك محاولة القيام بدور الأستاذ الذي يكشف جهل تلميذه، ويعريه أمام ذاته»[49]، إذ يكتسب السؤال فنيته أو أدبيته من كسره لإطار العلاقة المعتادة للسؤال، ويعتري التحول طرفي المعادلة فيعلو السائل على المسؤول. ومن ثم يحدث القلب وإن شئت قل الانحراف في

صيغة السؤال، فالسائل لا يقلُّ علما عن المسؤول وتختل تراتبية منزلة الطرفين المعهودة. فخروج السؤال لتحقيق وظائف أخرى غير طلب المعرفة هو أول درجات أدبيته، ولكن السؤال التوحيدي لم يكتفِ بهذا الأمر الذي لم ينفصل عن طبيعته النفعية، ولكنه لجأ إلى وسائل وآليات أخرى لتحقيق أدبية السؤال، نتوقف منها على خاصيتين تؤسسان لأدبية السؤال التوحيدي، هما، انحرافاته عن الطبيعة الوظيفية والتركيبية للسؤال، وخاصية أخرى تتعلق بسلطة السائل وطبيعة العلاقة بين طرفي السؤال.

أولا: انحرافات السؤال:

وقد تمت تلك الانحرافات على عدة مستويات نرصد منها:

(أ) - الإغراب وإثارة الدهشة:

السؤال في معنى من معانيه «إعادة إنتاج لما يقال وتحويل له ووضعه في أزمة، السؤال لا وجود له على الساحة. إنه ليس من باب ما قد سبق أن قيل . إنه خروج على الإجماع أو هو على الأقل فتح ما يقع عليه الإجماع على ما هو مغاير. إنه توليد للمفارقات. لذا فهو أساسا قطيعة وانفصال»(50)، لذا يتضمن السؤال معاني النقض والمفارقة، التي قد تنبع من السؤال ذاته، ومن الإجابة على السؤال بسؤال آخر في إطار رغبة لا تنتهي، تتولد معها الإثارة والدهشة، وذلك بمعنى طرح أسئلة لم تسأل من قبل، وإثارة أسئلة غير مطروقة، وأخرى تبدو في ظاهرها أسئلة مفتوحة، يترك فيها الحرية لمسكويه ليقول ما شاء، ولكنه ما يلبث أن يغلقها بما يقدم من معرفة بإجابات السابقين عليها، ورؤيته وملاحظاته الذاتية، بصورة تحولها لأسئلة مركبة أو ما يطلق عليه الأسئلة الأقمعة، حيث يبدأ المرسل بسؤال مفتوح، ويعقبه بأسئلة

تأخذ في الانغلاق المتدرِّج للوصول إلى أسئلة مغلقة تماما[51]. فنجد السؤال الواحد يتضمن عدة أسئلة بسيطة تتدرج في الصعوبة، وتحاول أن تحيط بشتى جوانب الموضوع محل السؤال، فمثلا نجده يسأل عن حب الرياسة بالتساؤلات المتتابعة التالية:

- **ما السبب في محبة الإنسان الرئاسة؟**
- **ومن أين ورث هذا الخلق؟**
- **وأي شيء رمزت الطبيعة به؟**
- **ولم أفرط بعضهم في طلبها...؟**
- **وهل هذا الجنس من جنس من امتعض في ترتيب العنوان إذا كوتب أو كاتب؟**
- **وما ذاك من جميع ما تقدم؟ فقد تشاحّ الناس في هذه المواضع وتباينوا وبلغوا المبالغ؟**[52].

فالأسئلة السابقة رغم انغلاقها في البدء وصلت إلى سؤال مفتوح في النهاية، كما أنها تحاول أن تعرف أبعاد حب الرئاسة، ومصدره، وطبيعته، وسبب مبالغة البعض في طلبها، فيتحول السؤال البسيط بعد تفكيكه إلى عدة أسئلة، وإلى موضوع مركب يصعب الوصول لغوره، هذا الغور الذي هو من صنع السائل لا من جواب المسؤول. فأسئلة التوحيدي من قبيل الأسئلة التي لا تخلو من المعلومات التي يستعملها، إما بقصد تحدي المسؤول ليركز على نقطة شديدة الدقة، ولفت الانتباه إلى أن السؤال أعمق مما يشير ظاهره، وإما لإظهار قدرته الشخصية في مقابل تعجيز المسؤول. وفي سؤال آخر مغلق يبدأ بهل، يقول: «**هل يجوز لإنسان أن يعي العلوم كلها على افتنانها وطرقها، واختلاف اللغات بها والعبارات عنها؟ فإن كان يجوز، فهل يجب؟، وإن وجب فهل يوجد؟ وإن كان وُجد فهل عُرف؟ وإن كان جائزا فما وجه جوازه؟، وإن كان يستحيل فما وجه استحالته؟ فإن في الجواب بيانا عن خفيّات العالم**»[53].

تكشف بنية التساؤل عن معرفة السائل بخطورته وشدة دقته، ويسير في خط متدرج صعودا وهبوطا ما بين الجواز والاستحالة، فإغلاق السؤال لم يستمر لما بعد السؤال البسيط الأول، إذ سمح تكرار الأسئلة بتوافر عدة خيارات أمام المسؤول، لكنها خيارات محدودة لا يكفى الجواب معها بمجرد النفي أو الإثبات وإنما التوضيح والشرح، وتبيان الفروق الدقيقة بين كل حالة وأخرى. ويكشف تتابع الأسئلة عن نمط مضاد لذلك النمط الذي كان فيه التوحيدي مسؤولا في مجلس الوزير ابن سعدان، وكانت أسئلته تتابع في جهات ومعارف مختلفة، أتُرى فطن التوحيدي لسلطة السائل فحاول أن يمارسها على من نال حظوة تفوق حظوته لدى الوزراء والساسة؟ لقد أكثر التوحيدي من استخدام أدوات الاستفهام من قبيل «**ما، ولمَ** فيما ندُر استخدام **من وأين ومتى**»، وغيرها من أدوات لا تحتمل إلا إجابة واحدة، فهي كما قيل أسئلة علَّة وماهيَّة ولذا جاء طابعها فلسفيا، من حيث مضمونها، لكنه أدبي في شكله وطريقة عرضه، إذ يبدو التساؤل وكأنه شحذ للذهن وإعمال لفكر فيما لم يسبق التفكير فيه، يقول التوحيدي في سؤال من أسئلته «**وهذا باب عسر، وللتعجب فيه موقع، والعلل فيه مخبوءة، وقلما تصيب في زمانك هذا ذهنا يولع بالبحث عن غامضه، ويلهج بالمسألة عن مشكله، وليتهم إذ زهدوا في هذه الحكم لم يقذفوا الخائضين فيها، والمنقّبين عنها بالتهم**»(54).

وفي تلك الخاتمة السؤال عن سبب تصافي المتناقضين كالطويل والقصير، والكريم والبخيل، وأسباب امتداده أو انقطاعه وانقلابه إلى عداوة؛ يشير التوحيدي إلى أن هذا النمط من التساؤل قليلٌ ما يُسأل عنه، بل يُتهم من يُنقب عنه؛ مستخدما عبارة تقريرية تجعل سؤاله أقرب للتأمل من للتساؤل، إن يتعجب ويستنكر ويُركِّب السؤال تلو السؤال

بصورة تكشف عن قلق اعتراه ودهشة أصابته، فقد كان مقدرًا ومعمقا للقيم التي توشك أن تكون فطرية في الإنسان، وأهمها التساؤل المبني على الدهشة، والباحث دوما عن الإجابات، ولأن الإجابات الجاهزة المنتهية لم تكن أبدا تشبع هذه الفاعلية التساؤلية الأولى؛ لذا أفسح التوحيدي الطريق لعمل العقل؛ فهو القادر على نقض ونقد الجاهز من الإجابات[55]، وعلى الرغم من أن إجابات **ابن مسكويه** تدور في إطار فكري واحد في الأغلب الأعم؛ فإن التوحيدي لا يضيف إلى إجاباته شيئا ولا يُعيد سؤالا ما لم يُجب عليه، وهذا متعلق بطبيعة السؤال الكتابية في الأغلب الأعم، وهو ما يطرح سؤالا أساسيا فيما نرى، يتعلق بقصد التوحيدي من أسئلته واختياره لابن مسكويه على وجه الخصوص، إن المسافة بين السائل والمسؤول متباعدة على عدة مستويات **فكريا وأسلوبيا ومكانيا وزمانيا**، حتى يبدو أنه طرح أسئلته في الهواء دون أن ينتظر منه جوابا؟. والتغريب ينبع من طريقة تأليفه للرسالة القائمة على التداعي وشحذ الذهن وضرب السؤال في كل اتجاه، فقد تجلَّت قدرة التوحيدي وبراعته المعهودة في توليد الدهشة، وإشاعة روح الاستفهام. وإذا كان أبو حيان في نظرنا - والكلام **لزكريا إبراهيم** - فيلسوفَ التساؤل بحق، فذلك لأننا نراه يثير دائما من المشكلات ما قد يرى عامة الناس أنه لا موضع لإثارته، فضلا عن أنه كان حريصا في كثير من المواضع على تشكيك الناس في صحة بعض الوقائع التي درجوا على اعتبارها عادية مألوفة[56]، وهذا لا ينطبق على الهوامل فقط بل إن السؤال هو الشكل الحواري الأساسي في المقابسات على اختلاف في طبيعة السياق الخطابي لكل منهما، إضافة لاختلاف المجيب ومكانته عنده ورؤيته لشخصيته وثقافته. وتنقلب البنية التساؤلية في الإمتاع والمؤانسة حيث يتحول التوحيدي إلى مسؤول أو مجيب والوزير سائلا. ولهذا يمكن القول بأن الدهشة تتبدى للقارئ ليس من إجابات

ابن مسكويه اليقينية المستقرة، وإنما من التساؤل القلِق الإشكالي الذي يضرب في كل اتجاه، والذي لا يستقر بل يتداعى بصورة كاشفة عن حيرة صاحبه، ومن ثم كان الكتاب من حيث الدلالة والقيمة والجدة هو كتاب أبي حيان وليس كتاب مسكويه(57)، وينطبق هذا الأمر على كثير من أسئلته الخاصة بسلوكيات جسدية ونفسية مثيرة للانتباه، ومفارقات بشرية غريبة كالعلاقة بين النجابة والنحافة والفسولة والسمنة، والاشمئزاز من الجرح المفتوح، وكراهية الإنسان لاسم بعينه، ولمَ لمْ يرجع الإنسان بعد ما شاخ وخرف كهلا ثم شابا ثم غلاما ثم طفلا، أو لمس صاحب الفكر ومن غلبه الهمُّ للحيته أو نكت الأرض بأصبعه... إلى غير ذلك من أسئلة تتعلق بظواهر مختلفة استوقفته، ولهذا يربط أحد الباحثين اسم الكتاب الهوامل لا بكونه أسئلة متفرقة مبعثرة بل بكونها أسئلة غير تقليدية، من ثم يحق أن يطلق عليها الشوامل لا الهوامل لأن أبا حيان شديد الوعي بالمفارقات، متلهف لحل ألغازها(58)، فقد كان التوحيدي حريصا على أن يسأل عما لم يُسأل، وما لم يدر بخلد من قبله، كما حرص على تضمين تساؤلاته أجوبةً تكشف عن قلقه، وعدم قناعته بما هو مطروح حوله من أفكار، ومن ثم أعاد للسؤال القديم جِدته، «وهناك مئات أخرى من المشكلات أثارها التوحيدي ببراعته المعهودة في توليد الدهشة، وإشاعة روح الاستفهام... فنراه يثير من المشكلات ما قد يرى عامة الناس أنه لا موضع لإثارته، فضلا على أنه كان حريصا في كثير من المواضع على تشكيك الناس في صحة بعض الوقائع التي درجوا على اعتبارها عادية مألوفة»(59).

(ب)- التضمين:

يرتبط التضمين بالنثر العربي ارتباطا عضويا، بمعنى أن النثر يقوم على الخلط والمزج بين الأشكال الكتابية المختلفة، فهل لنا أن

نعتبره مظهرا أساسيا من مظاهر بناء النص النثري أيا كان شكله أو غرضه؟، «لقد اعتبره القدامى والمحدثون خاصية أسلوبية جيدة بها تكتمل بلاغة الكاتب»(60)، وإن اختلفت وظيفة النص المضمَّن من نوع أدبي إلى نوع آخر على نحو ما أشار أحد الباحثين(61)، بل إن عملية التضمين تتجاوز كونها خاصية أسلوبية في تعبيرها عن النوع الأدبي، إذ إن الغرض الأدبي الواحد يمكن أن يُصاغ بالاعتماد على أشكال تعبيرية متعددة(62)، ويتوقف ذلك على دور ما تم تضمينه في تحقيق أهداف الكاتب، ومن ثم تختلف وظائفه وأدواره وفاعليته وفقا لطبيعة كل نوع، ولذلك كان الاستشهاد بطرقه المختلفة ذا مكانة معتبرة في تأسيس النص الأدبي القديم عموما، وفي النثر العربي خصوصا، حيث كان «الكاتب ينبئ عن فضله بوفرة وتنوع استشهادا ته، ويعاتب إذا لم يتمثل بكلام غيره... الأقوال المستشهد بها وحدات قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق، وحسب استشهادا ته يشير الكاتب إلى نوعية انتمائه: التمثل بنصوص الأدب يعني الانتساب إلى الخاصة وفي الوقت نفسه الاحتماء بسلطة المتقدمين، وفوق ذلك فإن الاستشهاد يمنح النص قيمة تنميقية جمالية»(63).

وقد لجأ التوحيدي في بنية سؤاله - مستخدما سلطته الخطابية - إلى تضمينها بشواهد تقوم بدور حجاجي لدرجة تصل إلى تضمين السؤال بعض الأجوبة الافتراضية، بحيث يتحول السؤال إلى نوع من تقليب النظر في تساؤلات سبق الإجابة عليها بصورة لم تلق ارتياحا من السائل، فأعادها من جديد مُلمحا لما سبق قوله من أجوبة فيها، وتمثل الشواهد الحجاجية بما اشتملت عليه من القرآن الكريم، والحديث النبوي، والشعر، وأقوال العلماء؛ نوعا من الحجج الجاهزة ذات القيمة العلمية والتاريخية، «تكتسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس

عليها وتواترها» ويتم اختيارها لتحقيق الغرض المرصودة للاستدلال عليه»[64].

وقد تنوعت تضمينات التوحيدي بصورة تُبرز مدى خروجه عن المؤلف في تساؤلاته، وهذه التضمينات القادمة من نصوص مختلفة لم يقتصر دورها على الاحتجاج، وإن كان أبرز أدوارها، حيث يأتي بها التوحيدي كشاهد يدلل به على إجابةٍ ما، تحفِّز المسؤول على أن يسلك طريقا آخر ربما أكثر وعورة، والسائلُ بتضمينه أجوبة يقطع الطريق عليه أو يقوم بمعاياته لرغبة في نفسه أن يبرز ضعف محصوله وخمول فكره، كما يقوم السائل باستعارة أسئلة من السابقين ويحيل السؤال إلى ابن مسكويه، لكن أهم ما يستوقفنا على كثرة تضمينات التوحيدي تضمينه لثلاثة أسئلة (148، 150، 152) ، ادّعى أنها من أجوبة أحمد بن عبد الوهاب على أسئلة الجاحظ في رسالته الشهيرة التربيع والتدوير، رغم عدم معرفتنا بأن لأحمد هذا أجوبة أو أسئلة تداولها مع الجاحظ، وإذا كان المشهور أن الجاحظ وضع رسالته في السخرية من ابن عبد الوهاب وجسده، ودحض ادعاءاته حول هذا الجسد، فإن استعارة هذا النوع من الأسئلة والأجوبة يدخل في الإطار ذاته، بصورة تجعل من هذا النمط من الأسئلة أقرب ما تكون من **التضمين التهكمي الصريح** في الاستعارة الخفي في الدلالة، فهو يجمع بين نمطَي التضمين التهكمي المباشر والخفي[65]، ومصدر خفائه أنه ورَدَ في سياق التساؤل وطلب المعرفة، ومصدر مباشرته أنه ينص صراحة على استعارة تلك الأسئلة والأجوبة من أحمد بن عبد الوهاب، إن الربط بين تلك التضمينات وطبيعة رسالة الجاحظ الساخرة التي لم ترد فيها، يُحيل مباشرة إلى هذا النوع من التهكم والسخرية، بل إنه يسأل عن السؤال وعن سبب عدم الإجابة عنه، وإلى جانب ذلك نجد تضمينات لأسئلة طرحها الجاحظ بطريقة

مختلفة على أحمد بن عبد الوهاب أعاد التوحيدي طرحها، ولننظر إلى هذه الفقرة من أسئلة الجاحظ لنرى تفصيلها لدى التوحيدي حيث يقول الأول: «**فما تقول في الرئي؟ وما تقول في الرؤيا؟ وما تقول في أكسير الكيمياء؟ وما تقول في كيموس الصنعة؟ وما تقول في الزجر؟ وما تقول في الفراسة؟ وما تقول في الفأل؟ وما تقول في الطِّيرة؟ وما تقول في نميمة الظلم؟ وما تقول في معنى البركة؟ وما تقول في النجوم**»؟[66]، وتتضمن الفقرة السابقة عدة أسئلة أعاد التوحيدي طرحها بصورة أكثر تفصيلا، والتزم فيها شكل الجدة بما ضمنه فيها من أمثلة واستشهادات وأحاديث، وتفصيل تلك الأسئلة كالتالي:

- **السؤال عن الفأل والطيرة ص** 200.
- **السؤال عن الكيمياء ص** 324.
- **السؤال عن العرافة والكهانة ص** 339.
- **السؤال عن الرؤيا ص** 125، 126.
- **السؤال عن الفراسة ص** 166.

وبعد هذا التكرار الواضح، هل كانت أسئلة التوحيدي تتخذ من أسئلة الجاحظ في المعاياة منطلقا لها؟. إنها تمثل وفقا لما رصدناه ظاهرة لا تقبل الشك وهو ما يشي بروح التهكم المختلطة أو المغلفة بالجدة والرغبة في المعرفة، رغم أن أسئلة التوحيدي بما ضمنه من أجوبة تنفي ذلك، إلا إن ابن مسكويه لم يلتفت إلى ذلك ولا إلى القلب الذي أحدثه التوحيدي ، حين جعل أحمد بن عبد الوهاب سائلا تارة ومجيبا تارة أخرى، وكأنه يريد أن يكشف جهله وقلة معرفته، كما تؤكد تلك التضمينات أن التوحيدي سواء بقصد أم بدون قصد وضع الجاحظ وأسئلته أمام عينيه، بل إنه جنح للأسئلة ذاتها التي يغلب عليها

طابع الخرافة على النحو الذي نحا إليه الجاحظ، ففي المسألة (رقم 157)، يقول ابن مسكويه رافضا الرد: «**ذكرت - أيدك الله - مسَائل لا تسْتَحقّ الْجَواب من آراء الْعَامَّة وجهالات وَقعت لَهُم مثل قَوْلهم: إذا دخل الذُّبَاب في ثِيَاب أحدهم يمرض، وَقَوْلهمْ: دِيَة نملة تَمْرَة، وَإذا طَنَّتْ أذن أحدهم قَالُوا: كَيْت وَكَيْت. وَهَذه الْمسَائل وأشباهها إنَّمَا يَنْبَغِي أَن يهزأ بهَا، ويتملح بإيرادها على طَرِيق النادرة، فَأَما أَن تطلب لَهَا أجوبة فَمَا أَظن عَاقلا يعْتَرف بهَا، فَكيف نجيب عَنْهَا وَالله يغْفر لَك ويصلحك**»؟![76]. هذه الأسئلة قريبة الشبه بأسئلة وردت في رسالة الجاحظ في مسائل الخرافات والجن والحيوان، بما لا يدع مجالا للشك أنه استلهم كثيرًا من أسئلته منها، وإن لم ينحُ نحوه في السخرية الصريحة والتهكم الواضح، وإن بقيت آثار من ذلك في رسالة التوحيدي، وهذا ما لفت انتباه **محمود أمين العالم**، حين قارن بين الرسالتين بقوله «هناك بغير شك أكثر من فارق بين بنية التربيع والتدوير، وبنية الهوامل والشوامل، فكتاب الجاحظ يقتصر على توجيه الأسئلة الملغزة دون إجاباتها فضلا عن طابع السخرية السوداء والفكاهة المرة التي تغلب على هذه الأسئلة. على حين أن كتاب أبي حيان يجمع بين الأسئلة والإجابة ويتسم بالوقار، إلا أن هناك التماثل بين الكتابين من حيث الأسئلة المشتركة في كليهما... ومن حيث توجيه السؤال واستنسال الأسئلة من بعضها»[68].

(ج) - التداعي:

من أهم ملامح انزياح السؤال لدى التوحيدي أنه غير محكوم بقانون تنظيمي رغم كتابيته، فقد نثر الأسئلة نثرا، وجمع بين شتى الموضوعات اللغوية والبلاغية والحياتية والسلوكية والفلسفية في تنوع واضح، وهو الأمر الذي يكشف - إضافة لأغراض السؤال المبهمة

المعبرة - عن ذات قلقة مضطربة تحاول أن تبحث عن الطمأنينة في سؤالات لا تنتهي، فجعلت من السؤال المركب ملمحا أساسيا في معظم تساؤلاتها، مقارنة بالسؤال البسيط في بنيته، والذي يشتمل على قضية واحدة، وفي كثير من أسئلة التوحيدي لا وجود لرابط منطقي أو موضوعي يربط بين أسئلته المركبة، إذ يكفي أن يمرَّ لفظ عرضا في سؤال ليكون محل تساؤل تالٍ، وهو الأمر الذي أثار حفيظة المسؤول أحيانا على النحو الذي سنبينه في ملامح التفاعل بين طرفي البنية، وخصائص كل طرف فيها.

كذا أسلمه هذا التداعي لنوع من **المناجاة** أحيانا، وهو ما يكسر حدة السؤال ونمطيته إلى جوار **السرد، وضرب الأمثال، والاحتجاج بالآيات القرآنية، والأبيات الشعرية**؛ هذه المناجاة تقف إلى جوار ما قام المسؤول بحذفه والتغاضي عنه والتلميح إليه عرضا في مقدمته، وحديثه عن شكوى التوحيدي هو حديث عن مناجاة غنائية محذوفة تتردد بصورة واضحة في مقدمات التوحيدي وخصص لها مصنفه الإشارات الإلهية كاملا. وفي مسألة أخرى يكشف عن عمق أسئلته وأنه غير متاح الجواب عليها للمتمسحين في العلم يقول: «**وهيهات ذَلك الْعلم عميق الْبَحْر عالي الْفلك وَلَيْسَ كل قلب وعَاء لكل سانح وَلا كل إنْسَان ناطقاً بكُل**»(69)، وإن كان هذا النوع من الخطاب المناجاتي قليلا إلا إنه يمثل انحرافا أساسيا عن الصيغة المثالية للاستفهام القائمة على الطلب.

ومن نماذج التداعي ما نجده في مسألة (رقم 4)، حيث بدأ بالحديث عن التناقض بين دعوى الزهد وشدة الحرص والطلب، ثم يسأل عن العلة والسبب والزمان والمكان، فيقول «**لِمَ تواصى الناس في جميع اللغات والنحل وسائر العادات والملل بالزهد في الدنيا... وعلى**

ذكر السبب والعلة فما السبب والعلة؟!... وعلى ذكر الزمان والمكان، ما الزمان والمكان؟!»[70]، وحين يقول: «**لم شارك المعجب من نفسه المتعجب منه؟! وعلى ذكر التعجب...وعلى ذكر الحق والباطل، ما الحق والباطل؟! وعلى ذكر الله تعالى، بم يحيط العلم من المشار إليه باختلاف الإشارات والعبارات»؟!**[71]، ثم يسلمه سيل الأسئلة إلى حيرة ظهرت في مناجاة غنائية يختلف أسلوبها عن أسلوب الأسئلة، ويظهر فيها السجع والازدواج والتوازي فيقول: «**هيهات؛ هيهات؛ اشتد اللغط، وكثر الغلط، ورجع كل إلى الشطط، وفات الله الفهم والفاهم، والوهم والواهم، وبقي مع الخلق علم مختلف فيه، وجهل مصطلح عليه، وأمر قد تبرم به، ونهي قد ضجر منه، وحاجة فاضحة، وحجة داحضة، وقول مزوق، ولفظ منمق،...»**[72]، وفي مسألة أخرى يحرص على إظهار دهشته من تناقضات الحياة والإنسان فيقول: «**فسبحان من لَهُ هَذِه اللطائف المطوية، وَهَذِه الخبيئات الملوية، عَن الْعُقُول الزكية، والأذهان الذكية»**[73].

وتارة يتحول السؤال لديه إلى ضربات متوالية للدلالة على الحيرة والقلق أكثر من الدلالة على طلب المعرفة، استمع إليه في تلك الأسئلة القصيرة الموجزة، «فَكيف يُسْتَطَاع نَفْيه ومزايلته؟ وَكَيف يرد التَّكْليف بِخِلَاف مَا فِي الطبيعة؟ أليست الشَّرِيعَة مقوية للطبيعة؟ أَلَيْسَ الدّين قوام السياسة؟ أَلَيْسَ التألة قَضِيَّة الْعقل؟ أَلَيْسَ الْمعَاد نَظِير المعاش؟ فَكيف الْكَلَام فِي هَذَا الشق؟ وَكَيف يطرد العتب على من أحب مَا حببت إِلَيْهِ وَقصرت همته عَلَيْهِ»؟[74].

وإلى جانب الأسلوب الأدبي المشحون بالعاطفة بصورة جعلته يعمد إلى الإطالة في كثير من أسئلته، والاعتماد على مختلف الوسائل الجمالية

والبديعية، من تقطيع متوازن للعبارات واستخدام للسجع والمجاز.

(د) - **الخطاب الواصف:**

الخطاب الأدبي خطابٌ يلتفت إلى ذاته، ويمثل ارتدادا للوعي حيث يلتفت الكاتب إلى السؤال ذاته ليصفه ويطرح عليه تأملاته ورؤيته له، فيتحول من طلب للمعرفة إلى السؤال ذاته، فهو أقرب إلى السؤال المسؤول، حتى يتحول السؤال نفسه لموضع مساءلة، فيقول في أحد أسئلته، معبرا عن إحاطة السؤال بجوانب الوجود «**لِمَ صَارَت أَبْوَاب الْبَحْث عَن كل شَيْء مَوْجُود أَرْبَعَة، وَهِي: هَل وَالثَّانِي مَا وَالثَّالِث أَي وَالرَّابِع لِمَ؟**»[75]، ومن أمثلة التفات التوحيدي إلى استخدام الخطاب الواصف لأسئلته الأمثلة التالية، التي تتضمن تعليقات وأوصافاً لتلك الأسئلة وأجوبتها أحيانا، بصورة تمثل انحرافا آخر يُضاف إلى الانحرافات السابقة، إذ تخرج بالسؤال من الطلب والرغبة في المعرفة إلى مجال النقاش والتحاور، على اعتبار إحاطة السائل بكثير من جوانب تلك الأسئلة وأجوبتها السابقة والصعوبات التي تتضمنها:

- «وَهَـذَا بَاب عسر وللتعجب فِيهِ مجَال وموقع والعلل فِيهِ مخبوءة. وقلما تصيب فِي زَمَانك هَذَا ذهناً يولع بالبحث عَن غامضه ويلهج بِالْمَسْأَلَة عَن مشكله. وليتهم إِذْ زهدوا فِي هَذِه الحكم لم يقذفوا الخائضين فِيهَا والمنقبين عَنْهَا بالتهم»[76].
- «حَدثنِي عَن مَسْأَلَة هِيَ ملكة الْمسَائِل، وَالْجَوَاب عَنْهَا أَمِير الأجْوِبَة، وَهِـي الشجا فِي الْحلق، والقذى فِي الْعين، والغصة فِي الصَّدْر، والوقر على الظّهْر، والسل فِي الْجِسْم، وَالْحَسْرَة فِي النَّفس، وَهَذَا كُله لعظم مادهم مِنْهَا، وابتلى النَّاس بِهِ فِيهَا، وَهِي حرمَان الْفَاضِل، وَإِدْرَاك النَّاقِص، وَلِهَذَا الْمَعْنى خلع ابْن الراوندي ربقة الدّين»[77].

لقد أفاض التوحيدي في الفقرة السابقة في وصف المسألة، وخطورتها، وهذا الأمر لا ينفصل بحال عن إشكالية التوحيدي ذاته وشعوره بغمط حقه مقارنةً بمن هو أقل علما وتحصيلا. والمسألة محملة بعاطفة قوية تُجسِّد معاناته الصادقة، وتبرهن على شدة انفعاله بما يرتبط به من هموم شغلت تفكيره، وأرقته طويلا... كما ضم عددٌ من مسائله حوارًا تمكَّن من خلاله أن يوزع الأفكار على المتحاورين مما يضفي على التساؤل حيوية دافقة[78]، وذلك نحو ما نجده في المسألة (رقم 50)، «حيث يورد آراء متنوعة حول العلم، وحدِّه، وطبيعته، ويروي حجة كل رأي وردهم على أصحاب الآراء الأخرى»، وما بعدها، وفي مسألة أخرى حول القياس في اللغة، لقد تغيرت وظيفة السؤال على يد التوحيدي، فهو ليس مجرد وسيلة لطلب المعرفة أو «لفحص موضوعه، أو نقده، إنما لسؤال يفحص وضعه كما يفحص موضوعه أو سؤال ينتقد وضعه كما ينتقد موضوعه»[79]، بل إن كل سؤال هو في حقيقته طرحٌ لمضمون معين بصرف النظر عن صياغته الاستفهامية. ففي طيات السؤال يبرز الخبر، وإفادة عن معنى خاص هو بؤرة التوضيح المطلوب... أي أن توجيهَ السؤال توجيهٌ للجواب[80]، كما أنه ذو طبيعة فنية لأنه يحمل في طياته الإجابة، و«يحمل في طياته جمال الفن وعبقه الخاص، التوحيدي يستفهم وهو يعرف الإجابات لكنه يسأل ليصوغ لنا الاستفهام في صورة فنية جميلة تحببه للنفوس، ويثير فيها الشك والقلق ومحاولة البحث عن الجديد خلف الركود»[81].

لكننا نلمس أحيانا أن الجواب ليس ما يعني التوحيدي، بل السؤال في حد ذاته هو مدار اهتمامه، وهو ما يعنيه بوصفه عملية تفكير وتدبر، تستحق الالتفات إليها والعناية بها، وكأن السؤال قائم بذاته، فنحن قد نصل للجواب «حينما نستفهم السؤال، لكن السؤال بما هو سؤال، لا

يقدم جوابا لأن حقيقته الأولى هي أن يكون سؤالا»[82]، ورغم أن أسئلة التوحيدي في مجملها من النوع المفتوح الذي يسمح فيه المرسل للمرسل إليه باختيار الإجابة التي يريدها، ولا يحبذ أن يفرض عليه سلوكًا معينا بإجابة معينة، فإن طرحه لأجوبة بعض الأسئلة في طياتها يكسر هذه الطبيعة المفتوحة للسؤال ويجعلها مغلقة؛ لأنه يُحيِّد بعضَ الأجوبة أو يستبعدها. ومن ثم يُضيّق دائرة اختيارات المسؤول. وهو ماينقلنا إلى الحديث عن سلطة السائل وتسلطه أحيانا.

ثانيا: سلطة السائل وتسلطه:

السؤال بوصفه بنية ينطوي على دلالة لها خطورتها تتمثل في كون السائل questioner يفرض على المخاطب به أو المجيب Respondent إجابة محددة يمليها المقتضى الناشئ عن الاستفهام، فيتم توجيه دفّة الحوار الذي تخوضه معه إلى الوجهة التي تريد، فالاستفهام يأتي في الكلام لإجبار المخاطب على الإجابة وفق ما يرسمه له البعد الاستفهامي الاقتضائي[83]، والسؤال من الملفوظات التي تقف بين الخبر والإنشاء فهو من الملفوظات الهجينة[84]، ولذا تم تقسيمه لسؤال حقيقي يطلب جوابا، وغير حقيقي؛ ليؤدي أغراضا بلاغية معينة، أفاض القدماء في الحديث عنها، والسؤال غير الحقيقي هو ما دار حوله هذا الحديث بما يكتسبه من دلالات وما يعبر عنه من معان، ويمتلك السؤال- سواء أكان حقيقيا أم غير حقيقي - سلطةً تتعلق بطبيعة السؤال من حيث كونه اختياراً ومباداأة.

وإضافة إلى سلطة السؤال نجد أنه يتضمن وظيفة حجاجية لا تفصل عنه بحال، فلما كانت أهم وظيفة ينهض بها الاستفهام هي توجيه باقي الحوار وجهة معينة، ولما كان مفهوم التوجيه هذا هو لب الحجاج عند ديكرو؛ لذا كان الاستفهام مظهرا حجاجيا مهما[85]،

ويتأتى ذلك من كونه يُشرك المخاطب في دائرة التواصل، وسرعان ما ينخرط في دورة الخطاب وينسلك في ثناياه خاضعا له، متجاوبا معه، مقرا بما فيه. وإن أبلغ الحجج وأشدها إلزاما للخصم وأكثرها إفحاما له ما نطق بها هو نفسه وساهم في صنعها من خلال إجابته عن الاستفهام الموجه إليه[86].

وإذا كان ثم خلاف بين الطرفين فهناك أرضية مشتركة بينهما، ولذا يمثل السؤال عملية استدراج للمسؤول لأغراض متعددة، وربما كان ذلك ما مارسه التوحيدي مع ابنٍ مسكويه، وربما فسر ذلك لنا الشكوى التي بدأ بها كتابه، والسؤال الذي يمكن أن يطرحه الباحث هو **لماذا يجمع بين السؤال والشكوى؟** وماذا يريد من ابن مسكويه، والشكوى خضوع والسؤال سيطرة، في الشكوى نوع من التذلل والخضوع وفي السؤال بالطريقة التي قدمها التوحيدي تعال وكبرياء؟

ومن خصائص السؤال أنه يؤسس لعلاقة بين طرفيه، فطرح السؤال يمكن أن يضخم الاختلاف حول موضوع ما إذا كان المخاطب لا يُشاطر المتكلّم الإقرار بجواب ما، كما يمكن أن يلطف السؤال ما بين الطرفين من اختلاف، إذا كان المخاطب يميل إلى الإقرار بجواب غير جواب المتكلم[87]، لذا يمثل السؤال مركزا لتجاذب سلطتيّ كلٍ من السائل والمجيب، فثم فرق بين سؤال تطرحه وأنت على علم بإجابته، وآخر أنت على غير دراية به، أنتَ في الحالة الأولى سائل يمتلك السلطة والهيمنة، إذ يتطلب ذلك من المسؤول إجابة مناسبة، في حين تكون الهيمنة للمجيب عندما يكون سائله جاهلا بالإجابة، «فسلطة السائل تتطلب ضمنيا أن ينطوي على علم بالجواب بصورة ما، في حين يكون المجيب في موقف ضعيف يفترض معه توقيع عقوبات عليه إذا ما اتضح أن جوابه غير مناسب، على نقيض سؤال لا تجهل إجابته، حيث يسمح

بترك المبادرة للمجيب ويجعله في موضع متميز في إجاباته واختياراته دون إمكانية توقيع عقوبة عليه فيما يتعلق بأجوبته»[88]، ولذلك كان إلقاء سؤالٍ بين طرفين «لا يخلو من سلطة أو تسلط: هو سلطة لأنّ ملقي السؤال في بعض الحالات يترك من موقع القوة والنفوذ فهو أعلى مرتبة من مخاطبه... والسؤال تسلط لأنه يلزم المخاطب بالإجابة ويهدّده بإراقة ماء الوجه، ويضعه في مأزق في أحيان كثيرة فضلا عن إشعاره بالعذاب كما هو الحال في الاستجوابات»[89].

لم تكن العلاقة بين طرفَيّ السؤال في الهوامل بالصفاء الذي نراه في المقابسات، ولا بالحذر والحيطة التي رأيناها في الإمتاع والمؤانسة، فرأي التوحيدي الذي صرح به في ابن مسكويه يؤكد ذلك، وعليه لم تتأسس سؤالات التوحيدي في الهوامل على تقريب العلاقة بين الطرفين، بقدر ما تأسست على النَّيل من الطرف الثاني ومحاولة إحراجه بطريقة غير مباشرة. فأخذت العلاقة تجاذبا بين الطرفين شدًا وجذبًا، وربما وجدنا من يرفض هذه الرؤية ويميل إلى عدم وجود هذا الخلاف والرغبة في التحدي بين التوحيدي وابن مسكويه، حيث يرى محمد أركون صاحب هذا الرأي أن لهجة الرصانة والتعاطف تجاه التوحيدي، وأسئلته كانت مستمرة على مدار الأجوبة التي قدمها الفيلسوف، وهذا دليل على عدم وجود مؤامرة، بل كان الأمر طبيعيا بين السائل والمجيب[90] ، فثمة مشاعر فشل وإحساس بالألم جمع بين كلا الرجلين، لكنا نختلف مع هذا الرأي من منطلق أن الاختلاف ليس منبعه العلاقة بين السائل والمسؤول وطبيعتها بقدر ما يتعلق بطبيعة صيغة كل من السؤال والجواب، فكل منهما أعطى هذا الانطباع عن رغبة السائل في إحراج المسؤول أو إظهار ضعف محصوله من العلم والمعرفة، إننا لابد أن ننظر إلى الكتاب من حيث شكله، فهو ذو صبغة ترسلية، بمعنى

أنه يحقق مقاصد عدة ويقوم بوظائف ثقافية وتداولية متنوعة، ربما كان إحراج ابن مسكويه أبسطها. لكن التجاذب الذي لفت انتباه الباحثين واقعٌ من صيغته وضربه بتساؤلاته القلقة في كل اتجاه، وربما فسر هذا التجاذب بين الطرفين لنا خصائص أسئلة التوحيدي التي سبق الإشارة إليها، فقد بدأ التوحيدي رسالته بالشكوى من قلة الإخوان، ثم ثنى بتلك الأسئلة التي اختلفت طولا وقصرا، وضوحا وغموضا، وجابت شتى المجالات الثقافية نحوًا، وصرفا، وفلسفة، ومنطقا، وما هو خارج هذا الإطار من علاقات وأفكار كثير منها غير مطروق، بصورة جعلت من السؤال إبداعا في حد ذاته، فحينما يسأل عن سر وضع صاحب الهم والفكر، حين يقول «**لِمَ صار صاحب الهم، ومن غلب عليه الفكر في مُلمّ، يولع بلمس لحيته، وبما نكت الأرض بإصبعه، وعبث بالحصى أو سؤاله عن الصيت الذي يتفق لبعضهم بعد موته، وإنه يعيش خاملا ويشتهر مَيْتاً، كمعروف الكرخي**»، مثل هذا النمط الذي أفاض ابن مسكويه في الإجابة عنه يمثل معضلة بالنسبة للمجيب؛ لأنه يضعه تحت ضغط يتعلق بصعوبة السؤال وصعوبة تفسيره، فالسائل بمجرد أن يلقي سؤاله يفرض- ولو لم يكن يعرف الإجابة - سلطته على المسؤول الذي يصبح ملزما بالبحث عن الجواب، وقد يتجاوز السائل ذلك إذا كان على معرفة بجوانب من الإجابة، أو أجوبة أخرى، فيكون بمثابة الرقيب الذي يفرض سلطته، فهو يسأل ليس لأنه يفترض أن لدى المسؤول بعض المعلومات حول الإجابة بقدر ما يريد أن يعرف أنه يعرف الجواب أم لا، ومن أمثلة ذلك[91]: وفي مسألة بعنوان زجريّة لغوية يقول «**لِمَ صار الرجل إذا لبس كل شيء جديد قيل له: خذ معك بعض ما لا يشاكل ما عليك ليكون وقاية لك؟ ألم تكن المشاكلة مطلوبة في كل موضع؟ وعلى ذكر المشاكلة، ما المشاكلة، والموافقة، والمضارعة، والمماثلة، والمعادلة، والمناسبة؟ وإذا وضح الكلام في هذه الألفاظ وضح الحق**

أيضا في المخالفة، والمباينة، والمنافرة، والمنابذة»[92] نلحظ أن التوحيدي وصف المسألة بأنها زجرية لغوية، فهي مركبة من سؤال في الزجر والتشاؤم والتفاؤل، أضاف إليها سؤالا في الفروق اللغوية، إن السؤال يحمل طبيعة استنكارية لبعض العادات المرتبطة بالخرافة، وقد اعترض ابن مسكويه على الجمع بين ما هو عامي ولغوي واعتبره نوعا من الخلط ، لكنه عاد مرة أخرى ليقول: «**وَكانَ يَنبَغي ألا تختلط هَذه الْمسَائل هَذَا الاخْتلاط فإنِّي أرى الْمَسألة الشرِيفَة الصعبة إلَى جَانب الأُخرَى الَّتي لا نَسْبَة بَينَهمَا قلَّة وسهولة. وليس للمجيب أن يقترح السؤال، وينظم الشكوك؛ ولأجل هذا اضطررت إلى الكلام في جميعها على حسب مراتبها»**[93] فإذا كان السؤال فعلا اختيارا، فإن الجواب فعل إجباري يُضطر إليه المجيب اضطرارا رغم محاولات ابن مسكوية التفلّت والمراوغة، على نحو ما نراه في مسألة مبادئ العادات، حيث يعتذر ابن مسكويه قائلا: «**أما السؤال عن مبادئ العادات، وكيف نزع الناس إلى أوائلها؟ وما كانت تلك الأوائل؟ ومن سبق إليها ورتبها لكل قوم في الزي؟ فأمر لا أضمن لك الوفاء به، ولو ضمنه ضامن لي لما رغبت فيه ولا عددته علما، ولا كان فيه طائل»**[94]، ومن الأمثلة الدالة على الحرية التي يتمتع بها التوحيدي في أسئلته قوله في مسألة الرؤيا: «**ما الرؤيا فقد جل الخطب فيها، وهي جزء من أجزاء النبوة، وما الذي يرى ما يرى ؟ النفس أم الطبيعة أم الإنسان، وأكره أن أترقى إلى البحث عن النفس، وتحقيقها شأنها، وما قاله الأوّلون والآخرون فيها»**[95]، إن التوحيدي على علم ببعض ما قيل في النفس، ويحاول أن يظهر السائل بمظهر من يشفق على المسؤول فلا يريد أن يثقل عليه بما يعرفه من آراء حول النفس، وللمرة الثانية يمتدح المجيب سائله فيقول: «**لكن شرط سبق بغير هذا، وسرعة فهمك أمتع الله بك- وقبلك لما يشار إليه- يقتضي ما رأيناه»**[96]، ومن مظاهر التسلط أن يطرح

السائل أجوبة استباقية لسؤاله ويأتي بالحجج، ويعترض عليها، وكأنه في جدال مع نفسه وهو ما يحمل في طياته نوعا من السخرية والاستهانة بالمسؤول على نحو ما رأيناه في مسألة خاصة بالعلم وحده[97]، لذا ترى **هالة أحمد فؤاد** أن التوحيدي سعى للتهكم من ابن مسكويه على النحو الذي وصفه به في الإمتاع فتقول: «وفي المقابل يشعر التوحيدي بالاستعلاء على ابن مسكويه الأمر الذي يظهر في الإمتاع من ناحية، ويدفعه في الهوامل والشوامل من ناحية أخرى، إلى أن يسأله السؤال الذي يتضمن إجابته داخله ليوحي بجهل المسؤول، ذلك الذي لا يسمع السؤال بل يسعى إلى الإجابة التي تكشف طبيعته العقلية الثابتة»[98]، وعليه يتأكد لنا أن الحوار بين الطرفين لم يكن متكافئا على جميع المستويات، فمنهجهما في طرح القضايا وإثارة المشكلات، وأسلوبهما في المعالجة يختلف اختلافا جذريا[99].

ومن مظاهر التسلط الإلـزام الذي نلاحظه في بعض تساؤلاته، حيث يتستر هذا الإلزام أحيانا «لأن السؤال يتخذ أهميته من علاقته بالجواب. فعن طريق الأسئلة – وهي استفهام موضوعي في ظاهره– يخاطب أبو حيان ممثلا للفكر الرسمي في عصره هو ابن مسكويه الذي كان خازن الكتب لعضد الدولة وخازناً لبيت المال، ويدعوه إلى الالتزام. واستدراج ذلك المسؤول إلى الخوض في إشكالات الإنسان والمجتمع تجلية لموقفه، وكشف عن كامن نواياه[100]، والواضح أن دور التوحيدي – بعيدا عن الدور التاريخي – يختلف من موضع لآخر في بنية التساؤل، فهو يبحث عن التميز، وإظهار التفوق أمام ابن مسكويه ويظهر بمظهر التلميذ المُنصت أمام السجستاني في المقابسات، وعندما يتبدل دوره ويكون مجيبا يبحث عن المساواة على نحو ما يقول أنور لوقا[101].

ويذهب **محمود العالم** إلى أن اختيار أبي حيان مساءلة ابن مسكويه لم يكن اعتباطا، بل كان مقصودا، لفضح عجز ابن مسكويه الفكري، بل أكاد أقول: «والاستخفاف والسخرية به»[102]، لذا رأيناه يربط بين الهوامل والتربيع والتدوير، وإن اختلف عنه جزئيا من حيث بنيته، وموقف طرفيها. ولكنا لا نستطيع أن نقصر مقاصد التوحيدي على السخرية أو الاستخفاف فقط، إن موقف التوحيدي من ابن مسكويه واضحٌ في وصفه له في الليلة الثامنة من الإمتاع حيث يقول عنه: «**وأمّا مسكويه فلطيف اللفظ، رطب الأطراف، رقيق الحواشي، سهل المأخذ، قليل السّكب، بطيء السّبك، مشهور المعاني، كثير التواني، شديد التّوقّي، ضعيف الترقّي، يرد أكثر ممّا يصدر، ويتطاول جهده ثم يقصر**،....»[103]من الواضح أن ابن مسكويه لم يكن مقدما بالنسبة للتوحيدي، وهذا الأمر هو ما يثير الاستفهام حول توجه التوحيدي له بالسؤال في الهوامل، ولكنه سؤال مغمس بالشكوى. وكان التوحيدي يضمن أسئلته ما يشي بذلك منها معرفته ببعض ما يدور حول ما يطرح من مسائل، الشكوى المتضمنة في الرسالة، المعاياة والاحتجاج بالمثل والشاهد بغرض الإثقال عليه، وكأن طرحه للأسئلة يأتي بوصفه غرضا غير أساسي في رسالته، وهو ما أومأ إليه بقوله «**طَال هَذَا الْفَصْل عَن هَذَا الشَّيْخ فِي معَان مُتَفَرِّقَة، تجمع فَوَائِد غَرِيبَة، بِأَلْفَاظ مختارة، وتأليفات مستحسنة، وَلَو أمكن أَن يَتْلُو كل مَا تقدم مثل هَذَا لَكَانَ فِي ذَلِك للعين قُرَّة، وللروح رَاحَة، وَلَكِن الْوَقْت مَانع من الْمَفْرُوض الموظف فضلا عَن غَيره، وَأَنا إِلَى إِتْمَام الرسَالَة أَحْوج مني إِلَى غَيره**»[104]. والكلام السابق على لسان التوحيدي يوضح مدى تركيزه على إتمام رسالته، وهو ما يبين أن التساؤل جانبٌ من جوانبها، في حين أن جانباً آخر تم إقصاؤه بفعل المسؤول أو متلقى الرسالة، وهو جانب الشكوى الذي ألمح له ابن مسكويه في مقدمته.

وفي مقابل تسلط السائل يقوم المسؤول بعدة وظائف إلى جوار الإجابة، وقد سمح التواصل الكتابي – حيث تمت صياغته على صورة رسالة – أن يهيمن المسؤول على الخطاب، إلا فيما سقط من سيطرته، وهو بذلك يقوم بفعل مقاومة، وإن لم تفلح في تحجيم سلطة السائل المغموسة في أسئلته، وواضح من تجاذبات السائل والمسؤول أن العلاقة بينهما ليست قائمة على التراتبية العادية المعتادة في السؤال من أدنى إلى أعلى، إنما هو سؤال الأنداد، أو سؤال التحدي وسؤال من يعتقد في نفسه أنه يعلم أكثر من مسؤوله؛ وأن هناك أسبابا أخرى دعته لكتابة رسالته، أهمها الشكوى من قلة الصحاب واستبطاء الإخوان، «ويظهر أن طمع أبي حيان في علمه وماله قد باء بالفشل فوصفه بالبخل والغباء»[105]، وكأن التوحيدي قد استخدم وسيلة جديدة للاستجداء الذي «قد يكون أسلوبا رقيقا يستخرج العطف، وقد يكون أسلوبا جافا مشوبا بالإدلال والتعاظم فيثير السخط ويبعث على الحرمان. ويظهر أن أبا حيان التوحيدي كان من القبيل الثاني، يريد أن يستعلي على المسؤول وأن يفهمه أن هذا حق لا إحسان فنفّر من استجداهم منه»[106].

فصيغة السؤال تفتح فضاء واسعا لتوضيح علاقة السائل بالمسؤول، فطرح السؤال يؤسس لعلاقة ما بين الطرفين، فقد يضخم الاختلاف حول موضوع ما، إذا كان المخَاطَب لا يشاطر المتكلم الإقرار بجواب ما، كما يمكن أن يُلطف السؤال ما بين الطرفين من اختلاف إذ كان المخاطَب يميل إلى الإقرار بجواب غير جواب المتكلم، وبإمكان المتكلم كذلك تعميق نقاط الاتفاق مع المخاطّب إذا كان مُقرّاً بما يطرحه عليه من أجوبة، وفي هذا السياق من البحث عن المساواة والإنصاف نجده يصف سؤاله عن الأقدار المتفاوتة بقوله: «**حَدثني عَن مَسْأَلَة هِيَ ملكة الْمسَائِل وَالْجَوَاب...**» مسألة المسائل، إذن هي المساواة والإنصاف،

ونوال كل ذي فضل حقه. إن الهوامل تنطوي على خطاب احتجاج سافر، مسدد كسن الرمح، لايكاد يحجبه عن القارئ قناع التأدب وعلامات الاستفهام، والتوتر المحموم بين طرفي ذلك الحوار[107]، ووسط تلك التجاذبات يُكنُّ ابن مسكويه تقديرا للتوحيدي وثقة بعلمه وذكائه بدرجة دفعته أحيانا للتراجع وإظهار التصاغر أمامه أحيانا، فيما أخذت أسئلة التوحيدي طابع الاستقلال، فصارت نصوصا قائمة بذاتها، لا تبحث عن الجواب السهل الميسور.

ونجد التوحيدي تارة يجلس من مسؤوله جلسة المعلم والموجه له بصورة أثارت حفيظة مسكويه أحيانا «**وَينبَغي أَن تعلم أَن الْغَرَض فِي حد الشَّيْء هُو تحْصِيل ذَاته معراة من كل شَائِبَة خَالِصَة من كل مقذية**»[108]، إن المسافة بين المتكلم والمخاطب في بنية السؤال يرتبط تعميقها أو تقليصها بالإيتوس أي مجموع الخصال المتصلة بينهما، وتأتي طريقة التوحيدي في صوغه لأسئلته يكشف عن تصوره لطبيعة علاقته بالمخاطب، يحاول من خلاله أن يحقق بعض المكاسب، ومن هنا توقف ماير، أمام الوظيفة الحجاجية لكل من السؤال والجواب، حيث ينهض كلاهما بوظيفته الحجاجية القائمة على مفاوضة المسافة فيبرز مواطن الاتفاق بين الطرفين أو يقلل من شأن تلك المختلف ولها[109]، حيث الحجاج عند ماير، هو إثارة الأسئلة، وإثارة الأسئلة هي عنده الأساس الذي يبنى عليه الخطاب[110] ورغم النقد الموجه للمسؤول فإن ردود ابن مسكويه لم تخلُ من مراجعة وتصويب أحيانا، فقد يرى أن السؤال جاء في غير موضعه أو غير مناسب للمقام، فيقوم بتوجيه السؤال الوجهة التي يريد منحرفا بها عن رغبة السائل، ومُبديا اعتراضا أو مقدما تصويبا من وجهة نظره ومن ذلك:

- «**وهذا بعينه هو الذي غلّط السائل حتى قال: ما الحسد الذي يعتري الفاضل؟ لأن من يكون فاضلا لا يكون حسودا**»[111].
- «هَذه الْمَسْأَلَة - وَإِن كَانَ الْغَرَض فِيهَا صَحِيحا فَالْكَلام فِيهَا مُضْطَرب...[112].

كذلك لم تخلُ إجابات ابن مسكويه من الشكوى والضجر أحيانا واللوم على التوحيدي وعجب وتيه، وكأنه استبان أغراض السائل الخفية، فيقول في رده على مسألة: «**وَقد عرض لَك فِيهَا عَارض من الْعجب، وسانح من التيه، فخطرت خطران الْفَحْل، ومَشيت العرضنة، ومررت فِي خيلائك، ومضيت على غلوائك، حَتَّى أشفقت أَن تعثر فِي فضل خطابك، فَلَو تركت هَذَا الْغَرَض للمتكلم على مسائلك ووفرت هَذَا الْمَرَض على الْمُجيب لَك. ارْفُقْ بنَا يَا أَبَا حَيَّان...**»[113] لقد أطال التوحيدي في هذه المسألة وانتقل بين سؤالات عدة تتعلق بالزمان والمكان، والتناقض البشري في الدعوة إلى الزهد والتكالب على الحياة وما تضمَّن ذلك من تعريض دفع ابن مسكويه لأن يرد هذا الرد راجيا أن يخفف من عجبه وتيهه.

وفي مقابل وظائف المسؤول نجد حرصًا من السائل على إبراز معرفته بجوانب ما يطرحه وقد يذكر بعض الآراء حولها، وقد يقوم بوصفها بصورة تحمل تعريضا بالمسؤول أو تحذيرا له، وهو الأمر الذي دفع أكثر من باحث للإشارة إلى رغبة التوحيدي في التهكم والسخرية من قدرات ومعارف ابن مسكويه رغم حظوته لدى السلطة، على نحوما أشرنا ومن أمثلة ذلك قوله «**وَالْمعْنَى فِيه، خَافَ لَيْسَ من شَأْن المتمسحين فِي الْعلم، بل من شَأْن المتبحرين فِيه الخائضين فِي غماره، الْبَالغين إِلَى قراره، وهيهات ذَلك الْعلم، عميق الْبَحْر، عالي الْفلك، وَلَيْسَ كل قلب وعَاء لكل سانح، وَلا كل إِنْسَان ناطقاً بِكُل**»[114].

وهو في كل ذلك يظهر بدور المعلم لا المتعلم والفاهم لا المستفهم، ومن ثم تنقلب العلاقة بين طرفي السؤال وتتبدل تراتبيتها، وهو ما يشي بنبرة التهكم التي لا يكتفي بها التوحيدي وسيلة لإبراز جهل الطرف الثاني ومحدودية معرفته، ولهذا نرى الأسئلة في تنوعها وتنوع مصادرها وإجابات السائل عن بعضها وسائل من الذات لمجابهة من ترى أنها ندٌّ لها أو أعلى منها علما رغم تفاوت حظهما من الفقر والثراء. «إن الأسئلة ليست أسئلة تلميذ يسأل لكي يعرف .إنها أقرب لأسئلة مفكر مخضرم على دراية تامة بموضوع التساؤل»[115].

ولأن السائل في سؤالاته تجاوز مجرد طلب المعرفة، فقد ارتقى بالعملية الحوارية إلى درجة المحاورة، بمعنى «انتقاله من مرتبة العارض إلى مرتبة من يقيم غيره معترضا، هذه المرتبة التي يلزم عنها مطالبة غيره بالتصديق مع منحه حق المطالبة بالدليل؛ وعليه فإن هذا النموذج يحقق شرط المحاورة»[116]، فلم يكتف التوحيدي بعرض سؤاله، بل قدم من الأجوبة والاستدلالات والشواهد ما أقام منه معترضا، وليس غرضه من ذلك مجرد جمع الآراء بقدر البحث عن المغايرة والجدة. وإن ظلت الكتابية حاجزا تحول دون الوصول إلى مناظرة مكتملة تقوم على الأخذ والرد، ووقف عن حد الاعتراض المسبق على بعض الأجوبة دون الانتظار لتمحيص ما سيعرضه المسؤول من أجوبة لتقديم الاعتراض عليها. لكن نلمح في بعض الأسئلة التي كشف السائل عن جوانب تناقضاتها ما يمثل نوعا من المغالطة، عن طريق طرح أسئلة كل جواب عنها بالإيجاب والنفي يوقع صاحبه المجيب في أحبولة المغالطة، بمعنى أنها مسألة تتضمن معنى مضمرًا خاطئا يخفيه السائل وهو يقصد إخفاءه؛ لأن ذلك يمكنه من خداع المخاطب فيقع في

المغالطة[117]، وهو ما يَشي أحيانا أن سؤالات التوحيدي وُجِهت وجهةً مغرضة من أجل الإيقاع بمسؤوله أحيانا، فليس ما يطرحه التوحيدي من إجابات أو إلماعات لأجوبة سابقة؛ سوى طريقة لتضييق منافذ الإجابة عليه وحصار له، بصورة تجعل من السؤال شركا لا سؤالا.

في الختام يمكن القول إن بنية السؤال والجواب أخذت أشكالا عدة في كتابات التوحيدي وتميزت بجماليات عدة خلاف الجمال الأسلوبي الذي هو أساس لا يمكن التغاضي عنه في مجمل كتاباته، لكن ما يقصده الباحث يتعلق بانحرافات السؤال الجمالية، والسرد، والخطاب الواصف والمناجاة، والتضمينات أحيانا بصورة ارتقت بالسؤال بعيدا عن وظيفته النفعية المعروفة إلى أدبية تبرز جمال السؤال أكثر من التركيز على مضمونه، فجعلت من سؤاله سؤالا مميزا شكلا وموضوعا، وإذا كان أمر التصنيف من الصعب بمكان أن نجعله نوعا صرفا لاشتغاله في شتى أنواع الخطاب، فإن قيامه بهذا الشكل وتسربه لمصنفات كاملة خصصت له على نحو ما رأينا في الهوامل؛ يجعلنا ننظر له بوصفه شكلا أدبيا مميزا برع فيه التوحيدي، وله تجلياته في النثر العربي السابقة عليه في كتابات الجاحظ وغيره، والتالية عليه، وله امتداداته في العصر الحديث على نحو ما نرى في رائعة طه حسين جنة الشوك، أما ارتباط السؤال بالفن الصحفي فقد جعله شكلا أساسيا من أشكال الحوار الصحفي والإعلامي عموما.

الهوامش

(1) أحمد حسن نور، جوزيبي سكالوتين، التجليات الروحية في الإسلام نصوص صوفية عبر التاريخ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، القاهرة 2012م، ص 28.

(2) أحمد خيري العمري، البوصلة القرآنية، لإبحار مختلف بحثا عن خريطة النهضة، دار الفكر، ط 1، دمشق 2003، ص 51 وما بعدها.

(3) عز الدين إسماعيل، جماليات السؤال والجواب، دار الفكر العربي، القاهرة ، 2005، ص 14، 15.

(4) Angeliki Athanasiadou، The Discourse Function of Questions a paper presenfed rrr 1-he glh world congress Appiled Lrnguistrc April I5-21، 1990، Hatkrdrkr، Greece P:108.

(5) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 21، 22.

(6) سعيد الفراع، جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، عالم الفكر، مج 39، ع 1، الكويت 2010، ص 21.

(7) سعيد الفراع، السابق، ص 22.

(8) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 13.

(9) باتريك شارودو - دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ت: عبدالقادر المهيري، حمادي صمود - المركز الوطني للترجمة تونس 2008، ص 467.

(10) عبدالله البهلول بلاغة الجدل في مصنفات النقد الأدبي، عالم الفكر، ع 4، مج 41، الكويت 2013، ص 174.

(11) محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، كلية الآداب منوبة، تونس، م س، ص 392.

(12) فائز طه عمر، ملامح الأدب الفلسفي في النثر العربي، مجلة كلية الآداب جامعة المستنصرية، عدد 13، 1406هـ، ص 203.

(13) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة (142/2).

(14) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 7 القاهرة 1998، ج 1، ص 116.

(15) عصام بهي، الكلام على الكلام قراءة في فكر التوحيدي الأدبي، مجلة فصول، مجلد 14، ع 3، 1995، ص 185.

(16) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة (142/2).

(17) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 3، ص 5.

(18) التوحيدي، الإمتاع 67/1.

(19) حاجي خليفة (مصطفى بن عبدالله كاتب جلبي القسطنطيني ت 1967هـ)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء الترث العربي، بيروت 1941، ج 1/ ص11، 12.

(20) التوحيدي، الإمتاع 3/ ص 389.

(21) قدامة بن جعفر، نقد النثر أو كتاب البيان، تحقيق، عبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية ، بيروت 1995، ص 120.

(22) الكلاعي (محمد بن عبدالغفور الكلاعي) إحكام صنعة الكلام، ت محمد رضوان الداية، عالم الكتب، ط بيروت 1985، ص 179، 182.

(23) زكريا إبراهيم، أبو حيان التوحيدي، المؤسسة العربية للنشر، القاهرة 1964، ص189.

(24) عن القراءة المتشككة انظر عبد السلام بنعبدالعالي ميثولوجيا الواقع ميثولوجيا الواقع، دار توبقال، ط 1، المغرب 1999 ص 63.

(25) الإمتاع، ج 2/ ص 2.

(26) الإمتاع، ج 1/ ص 130.

(27) بركات محمد مراد ، أبو حيان التوحيدي، مجلة جذور، ج 23، مج 10، النادي الثقافي بجدة مارس 2006، ص 249.

(28) حامد طاهر، فلسفة السؤال والتساؤل عند أبي حيان التوحيدي، فصول، ج 2، ع 4، 196، ص 137.

(29) هالة أحمد فؤاد، تحولات حديث الوعي، م س، ص 92.

(30) حامد طاهر، السابق، ص 137.

(31) بركات محمد مراد، السابق، ص 247.

(32) موريس بلانشو ضمن كتابه ميثولوجيا الواقع ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، ، دار توبقال، ط 1، المغرب 1999، ص 92.

(33) «موريس بلانشو» السابق، ص 92.

(34) تودورف، باختين: المبدأ الحواري فخري صالح – الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996م ، ص 186.

(35) باختين، السابق، ص 185، 186.

(36) فرنسوا راستي، ، فنون النص وعلومه، ت أدريس خطاب، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 2010م،، ص 316.

(37) مارتن هايدجر، السؤال عن الشيء، ت إسماعيل مصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2012، ص 73 .

(38) بول ريكور، نظرية الخطاب وفائض المعنى، ص 42.

(39) شكري المبخوت دائرة الأعمال اللغوية، مراجعات ومقترحات، دار الكتاب الجديدة، ط 1، بيروت 2010، ص 195.

(40) شكري المبخوت، السابق، ص 197.

(41) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 30.

(42) شكري المبخوت، السابق، ص 197.

(43) ألفت الروبي، محاورات التوحيدي محاورات التوحيدي وتعدد الأصوات، القاهرة: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب م 14، ج 2، 1996م، ص 145.

(44) عز الدين إسماعيل، السابق، ص 22.

(45) التوحيدي، الهوامل والشوامل، أبو حيان وابن مسكويه، تحقيق، أحمد أمين ، أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2001م. ص 1.

(46) التوحيدي، الهوامل، ص، 208.

(47) فائز طه عمر، المرجع السابق، ص 204.

(48) محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، كلية الآداب منوبة، تونس، م س، ص 392.

(49) هالة أحمد فؤاد ، السابق، ص 102.

(50) عبدالسلام بنعبدالعالي، في الانفصال، دار توبقال، ط1 الدار البيضاء، 3008، ص50.

(51) عبدالهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1 ليبيا 2004م، ص 352.

(52) التوحيدي، الهوامل، ص 195.

(53) التوحيدي، الهوامل، ص 268.

(54) التوحيدي، الهوامل، ص 130.

(55) أنور لوقا، أبو حيان والتعامل مع الحداثة، فصول، م 14، ع 4، 1996، ص 26.

(56) زكريا إبراهيم السابق، ص 192.

(57) محمود أمين العالم، تساؤلات حول تساؤلات التوحيدي، فصول، مج 4، ع 56، القاهرة 1996، ص 131.

(58) أنور لوقا، أبو حيان والتعامل مع الحداثة، فصول، م 14، ع 4، 1996، ص 26.

(59) زكريا إبراهيم السابق، ص 192.

(60) صالح بن رمضان، أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس 1990م ، ص 55.

(61) عبدالله بهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي بحث في سياسة القول (بحث في نصوص الأدب العربي القديم، التسفير الفني صفاقس، ط1، تونس 2007م، ص 69.

(62) صالح بن رمضان، السابق، ص 75.

(63) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، م س، ص 87.

(64) محمد العمري ، بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، أفريقيا الشرق، ط 2 المغرب 2002، ص 90.

(65) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، اقتراح منهجي، فصول، مج 13، ع 3، خريف 1994، ص 59 وما بعدها.

(66) الجاحظ التربيع والتدوير، ت شارل بلاث المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق 1955، ص 39.

(67) التوحيدي، الهوامل، ص 339.

(68) محمود أمين العالم، م س، ص 132.

(69) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 267.

(70) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 25.

(71) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 55، 56.

(72) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 56.

(73) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 313.

(74) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 148.

(75) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 341.

(76) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 130.

(77) التوحيدي، الهوامل والشوامل ص 212.

(78) فائز طه، السابق، ص 205.

(79) التوحيدي، الهوامل ، ص 293.

(80) طه عبدالرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2008، ص 14.

(81) أنور لوقا، السابق، ص 26.

(82) أماني فؤاد، الإبداع في تراث أبي حيان التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008، ص 307.

(83) محمد على القارصي، السابق، ص 393.

(84) ابتسام بن خراف، الحجاج السياسي في كتاب الإمامة والسياسة لابن قتيبة، رسالة دكتوراه بالشبكة الدولية، جامعة الحاج الأخضر باتنة، 2010، ص 394.

(85) عبدالله صولة، السابق، ص 425.

(86) عبدالله صولة، السابق، ص 427.

(87) Angeliki Athanasiadou:The Discourse Function of Questions. P108.

(88) عبدالله بهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، م س، ص 89.

(89) التوحيدي، الهوامل، انظر ص 69، ص 275.

(90) محمد أركون نزعة الأنسنة في الفكر العربي جيل مسكوية والتوحيدي، ت هاشم صالح، دار الساقي، ط1 بيروت 1997، ص 218.

(91) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 33.

(92) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 88.

(93) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 89.

(94) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 122.

(95) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 126.

(96) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 129.

(97) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 134.

(08) هالة أحمد فؤاد، السابق، ص 102.

(99) زينب عفيفي، مشكلة الإنسان حوار بين أبي حيان التوحيدي ومسكويه، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المنيا، مجلد 28، عدد أبريل 1998،ج 2، ص 245.

(100) أنور لوقا، السابق، ص 27.

(101) أنور لوقا، السابق، ص 39.

(102) محمود أمين العالم ، السابق، ص 131.

(103) التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة، ج 1، ص 100، وأيضا ج 2، ص 162.

(104) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 110.

(105) التوحيدي، الهوامل والشوامل، مقدمة المحققين(ز)

(106) التوحيدي، الهوامل والشوامل، مقدمة المحققين (د).

(107) أنور لوقا، السابق، ص 34.

(108) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 136.

(109) محمد علي القارصي، السابق، ص 44.

(110) عبدالله صولة، السابق، ص 39.

(111) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 71.

(112) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 188.

(113) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 26 ،27.

(114) التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 267.

(115) أماني فؤاد، السابق، ص 306.

(116) طه عبدالرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 46.

(117) محمد النويري، الأساليب المغالطية مدخلا لنقد الحجاج، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، جامعة منوبة، تونس ، ص 441.

الخطاب والسياق في لسانيات التراث[1]

عبدالوهاب صديقي[*]

تمهيد:

تتعدد الخطابات، وتتعدد تأويلاتها، تبعا لسياقاتها؛ ذلك أن السياق والخطاب وجهان لعملة واحدة، فلا معنى ولا تأويل لخطاب دون ربطه بسياقه، كما أنه لا يمكن الحديث عن سياق بدون خطاب يوضع فيه ويفسر سبب نزوله.

ويتوارد المصطلحان في حقول معرفية متنوعة قديمة، وحديثة فنجد الخطاب والسياق في النحو، والبلاغة وعلم الأصول والتفسير، كما نجدهما حاضرين في اللسانيات الحديثة، بمختلف مدارسها كالتداوليات، واللسانيات الوظيفية التواصلية.

لقد شغل مصطلح الخطاب وسياقاته، القدماء والمحدثين، فتناولوه تحديدا وتحليلا ووصفا، هكذا نجد النحويين والبلاغيين، تحدثوا عن الجملة والكلام، والكلم، والمقام ومقتضى الحال.

وهكذا نجد اللسانيين المحدثين أيضا وقفوا عند الخطاب، فتارة يربطونه بالكلام، وتارة بالنص وتارة بالملفوظ.

ومن هنا يكتسي الخطاب والسياق أهميتهما لارتباطهما، ببعض ولأن الخطاب لا معنى له إلا إذا وُضع في سياقه، ولكون الخطاب

(*) باحث في الحجاج واللسانيات، أستاذ مادة اللغة العربية نيابة طانطان - المغرب.

متعددا ومتنوعا؛ فنتحدث عن الخطاب السياسي، والخطاب التربوي، والخطاب الديني، والخطاب الشعري، والخطاب الفلسفي. إلخ؛ فلابد وأن تتنوع أسيقة تأويل وفهم هذه الخطابات، ذلك أنه بحسب هايمس، تكمن أهمية السياق في كونه يحصر التأويلات الممكنة ويدعم التأويل المقصود.

ويروم هذا البحث التأكيد على غنى التراث البلاغي والنحوي العربي في تناوله الكثير من المصطلحات الصالحة أن تستثمر كبوادر للسانيات النصية في لسانيات التراث، كنظرية النظم عند الجرجاني (ت 471هـ)، التي فصل فيها بين علاقة المعاني بالمباني، وعلاقة الألفاظ والمعاني بالفصاحة والإعجاز، من خلال كتابيه «دلائل الأعجاز» و«أسرار البلاغة»، علاوة على ما نجده مبثوثا في المؤلفات النقدية العربية القديمة،كمنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (ت 684هـ)، الذي تحدث عن الاتساق النصي وآلياته، والتناسب بين الأغراض والإيقاع والظروف النفسية للمبدع (الشاعر).

كل هذا لا يعفينا من الانفتاح على مستجدات الدرس اللساني (لسانيات الخطاب)، ولا يبتغي هذا البحث إقامة مقارنة تفاضلية بين الحقلين، لأن التفاضل بين حقلين مختلفين لا تاريخي ولا منهجي،ولأنه كما قال أحد الباحثين «وأرجو ألا يذهب البحث إلى سبيل محاولة إلباس سيبويه قبعة سوسير، ولا وضع عباءة الخليل على جسد تشومسكي»[2].

1: الخطاب: DISCOURS:

1.1 الخطاب في لسانيات التراث:

1.1.1 الخطاب في المعاجم اللغوية العربية:

جاء في «لسان العرب» لابن منظور (ت 711هـ)، مادة خطب الخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال والخطابة والمخاطبة

مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام، مخاطبة وخطابا، والخطبة كلام الخطيب، والمخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة[3].

ينظر قاموس لسان العرب إلى الخطاب بكونه مرادفا للكلام بين ذاتين المتكلم والمخاطب، لغرض التواصل، دون تحديد لحجم هذا الكلام، مركزا على عنصر التفاعلية بين المتكلمين التي تعني التأثير والإقناع (كلام الخطيب).

وجاء في قاموس «معجم مقاييس اللغة» لأحمد بن فارس (ت395هـ): «الخاء والطاء والباء أصلان أحدهما الكلام بين ذاتين»[4].

يحضر الخطاب عند ابن فارس باعتباره مرادفا للكلام بين ذاتين في وضعية تواصلية.

لا نجد اختلافا كبيرا بين ما أشار إليه اللغوين العرب القدماء بصدد الخطاب باعتباره مرادفا للكلام بين المتكلمين بغية التفاعل والتأثير والإقناع ، وبين ما نجده في المعجم الوسيط؛ هكذا نجد في مادة «خطب إلى الناس ألقى عليهم خُطبة، وخِطبة بالكسر طلبها للزواج، وخاطبه كالمه وحدثه والخطاب بمعنى الكلام»[5].

ويرد «الخطاب» في القرآن الكريم بمعنى الكلام والتخاطب والتبالغ بين ذاتين، وبمعنى البينة والتبصر والحكمة، وبمعنى السلطة والملك والنفوذ يقول تعالى متحدثا عن النبي داود عليه السلام: ﴿**وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب**﴾ [سورة ص الآية 18].

وبمعنى الشأن والمقصد، كما في قوله تعالى: ﴿**قال فما خطبكم أيها المرسلون**﴾ [سورة الذاريات الآية 30].

وجاء في المأثور خاطبوا الناس على قدر عقولهم، أي بمعنى ضرورة مراعاة المقام وحقوقه، وحقوق المخاطب أثناء الكلام.

وخلاصة القول، يحضر الخطاب في المعاجم اللغوية العربية، مرادفا للكلام الذي يستدعي ذاتين، تتفاعلان وتتبالغان في سياق ومقام معينين قصد تحقيق الإقناع والتأثير.

3.1.1 الخطاب في النحو والبلاغة:

يحضر مصطلح الخطاب في أعمال البيانيين، بمرادفاته ؛كالكلم والكلام، والجملة، وكان إمام النحاة سيبويه (ت 180هـ) في (باب الاستقامة من الكلام والإحالة)[6]، يقسم الكلام إلى أنواع منها:

مستقيم حسن: أتيتك أمس.

محال: آتيتك غدا.

مستقيم كذب: حملت الجبل.

مستقيم قبيح: كي زيد يأتيك.

محال كذب: سوف أشرب ماء البحر أمس.

الملاحظ أن سيبويه يتناول الكلام (الخطاب) من منظور الاستقامة والإحالة، والقبح والكذب وكل ذلك دليل على وعي منه بما يجعل الكلام، مفيدا يحسن السكوت عنه أي النصية، وذلك تبعا لمطابقة الكلام لمقتضى السياق اللغوي أي احترامه للإعراب، ومقتضيات المقام وذلك بمطابقته بين النسبة الكلامية والنسبة الخارجية فيه؛ فالكلام المستقيم الحسن (أتيتك أمس) صحيح نحوا، ومطابق لمقتضى المقام (مطابقة الزمن الماضي للزمن أمس)، أما الكلام المحال (أتيتك غدا) فهو صحيح نحوا، ولكنه لم يطابق المقام لأن أتيتك المرتبطة بالزمن الماضي يستحيل أن تتحقق غدا المرتبط بالزمن المستقبل، أما الكلام الكذب (حملت الجبل) فهو صحيح من جهة النحو والتركيب ولكن انخرمت فيه شروط التحقق الواقعي ، أي أنه

لم تتطابق فيه النسبة النحوية للنسبة الخارجية الواقعية، وهذا النوع هو ما يسميه أحد الباحثين باللحن التداولي(7)، أما الكلام المستقيم القبيح، فهو مستقيم نحوا،ولكنه لم ترتب عناصره، الترتيب الذي يجعل معناه واضحا في ذهن السامع، فلو قلنا كي يأتيك زيد لكانت كلاما مستقيما حسنا، فتكون نتيجة لكلام قبلها، نحو انتظرتَ كي يأتيك زيد، أما الكلام المحال الكذب (سوف أشرب ماء البحر أمس)، لأنه محال نحوا، وواقعا فيستحيل شرب ماء البحر، إلا من باب المبالغة والتكثير، ولم يطابق الزمن المرتبط بالمستقبل (سوف أشرب)، بالزمن المرتبط بالماضي أمس.

نخلص أن سيبويه، يستعمل الكلام بمعنى الخطاب الذي تتوفر فيه شروط النحو، أي يحترم قواعد الإعراب، ويطابق السياق اللغوي للعبارة ويطابق مقامات المتكلمين(الشروط الاجتماعية وغيرها المحيطة بالخطاب لحظة إنتاجه)، ويحصر سيبويه الكلام في المفردات التي بينها علاقة إسناد، كالعلاقة بين الفعل والفاعل (جاء الأستاذ)، أو بين المبتدأ والخبر (الكتاب جيد)، ذلك أن «الفعل لابد له من اسم وإلا لم يكن كلاما».

الرأي نفسه نجده عند الجرجاني (ت 471هـ) صاحب «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» فهو بدوره يسوي بين الجملة والكلام، وإن كان من منظور بلاغي تؤطره «نظرية النظم» يقول عبدالقاهر الجرجاني: «ومختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد، وأنه لابد من مسند ومسند إليه، وكذلك السبيل في كل حرف رأيته على جملة كان وأخواتها ألا ترى أنك إذا قلت «كأن» يقتضي مشبها ومشبها به؟ كقولك كأن زيدا الأسد»(8).

ومختصر القول، إن ما يحدد الكلام (الخطاب/ النظم) هو الذي اقتضاه العقل. فالخطاب بهذا المعنى، تحدده قواعد النحو (العلاقة الإسنادية) والعلاقة المقامية التي اقتضاها المقام، يقول: «ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسبت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[9]، ومعلوم أن الجرجاني يرد على خصومه «اللفظيين» الذين يحصرون الفصاحة في جزالة اللفظ الشيء الذي يرى فيه الجرجاني «القول الفاسد والرأي المدخول»[10]. ذلك أنه لا معنى للقول بكثرة المعنى مع قلة اللفظ، غير أن المتكلم يتوصل بدلالة المعنى على المعنى إلى فوائد، لو أراد الدلالة عليها لاحتاج إلى لفظ كثير بحسب الجرجاني.

وإذا كان الجرجاني يطابق بين الكلام/ الخطاب (النظم) والجملة، تبعا لمعايير الإسناد والمعنى وحسن الصياغة والانسجام مع مقتضيات المقام والسياق، فإن ابن هشام الأنصاري (ت 761هـ) صاحب «مغني اللبيب عن كتب الأعاريب»، يفرق بين الكلام/ الخطاب والجملة، فكل كلام/ خطاب جملة ولا ينعكس فالكلام/ الخطاب «الكلام المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه. أما الجملة فهي عبارة عن الفعل والفاعل كـ «قام زيد» و«ضرب اللص» و«أقائم الزيدان»[11].

فالكلام / الخطاب، بحسب ابن هشام (ت 761هـ) يشترط الإفادة، والقصدية، أما الجملة فلا تشترط إلا العلاقة الاسنادية بين فعل وفاعل (سافر الرجل).

ولعل هذا التعريف، يطابق ما تسميه اللسانيات التداولية linguistique pragmatique بالقصدية intentionnalité، يقول طه

عبدالرحمن «لا كلام إلا مع وجود القصد وصيغته: الأصل في الكلام القصد»[12].

هكذا يكون ابن هشام قد حدد التمايزات الفاصلة بين الخطاب والجملة، وهي الإفادة التي يحسن السكوت عندها، أما الجملة فهي لاتعدو أن تكون علاقة إسنادية بين فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر، نحو قولنا: ضرب القِطُّ الكرةَ فهي صحيحة من ناحية التركيب (ف فا مف)، ولكنها لا تحقق إفادة لإدراك المتلقي لأن القط لا يلعب الكرة !

نخلص أن تناول النحاة والبلاغيين للخطاب، اتسم بمحدوديته حينا وشموليته أحيانا، إذ نظر للخطاب باعتباره الجملة والكلام، الذي يُـرَامُ منه تحقيق الفائدة والقصدية والفهم والتبالغ، وذلك بربطه بمحددات يمليها السياق اللغوي (العلاقة الإسنادية)، والسياق المقامي (إفادة المستمع إفادة يحسن السكوت عليها)، وقد قسم الجابري تناول البيانيين للخطاب إلى قسمين :

- قسم يهتم بتفسير الخطاب.
- قسم يهتم بشروط إنتاج الخطاب.

وقد مثل للقسم الأول بأعمال الشافعي (ت 204هـ) صاحب «الرسالة»، وللقسم الثاني بالجاحظ (ت 255هـ)[13].

والمقصود بالجانب الأول الذي يهتم بتفسير الخطاب؛ تلك الأعمال التي قام بها النحاة والبلاغيون وعلماء الكلام، وعلماء أصول الفقه بغية تفسير آي القرآن وتوضيح الأحكام الشرعية، وكلام العرب، ومع الشافعي (ت 204هـ) قفز هذا الجانب البياني من الملاحظات الجزئية إلى الاتساع في تفسير كلام العرب شعرا ونثرا.

أما الجانب الثاني المهتم بشروط إنتاج الخطاب فهو يبحث في الشروط المحددة لإنتاج الخطابات، ولهذا لم يركز على جانب الفهم

(التفسير) وإنما تعداه مع الجاحظ (ت 255هـ) إلى البحث في الإفهام (شروط إنتاج الخطاب)، كالإقناع والتوجيه والإمتاع والقصدية التي نروم إيصالها للمستمع، وكأن هذا الجانب بحسب الجابري: «يريد أن يقوم في مجال تحديد شروط إنتاج الخطاب البياني بمثل ما قام به الشافعي، في مجال وضع قوانين لتفسير ذات الخطاب»(14).

2: السياق: CONTEXTE:

يرتبط مفهوم السياق بالتواصل الإنساني عموما، إذ لا يمكن للذوات أن تتواصل وتتبالغ دون قصد وسياق يمليه المقام ومقتضى القول، وإلا عد ذلك لغوا لا طائل منه، ولهذا قال البلاغيون العرب: لكل مقام مقال. وتكمن صعوبة تحديد مفهوم السياق، في ارتباطه بحقول معرفية متنوعة منها للتمثيل لا الحصر؛ علم النحو، علم البلاغة، علم الأصول، علم النفس المعرفي، علم الاجتماع، اللسانيات، واللسانيات الحاسوبية. فهو مفهوم جوهري لتأويل وتفسير أسباب نزول الخطاب بلغة الأصوليين،ولكن تطور هذا المفهوم كان بالأساس مع ظهور اللسانيات التداولية linguistique pragmatique، التي اهتمت بشروط استعمالات اللغة، فانتقلت من حيز التركيب الضيق، إلى حيز الاستعمال الواسع ففيه تحضر الدلالة والتداول والسياق، والشروط الخارج لغوية.

وكما انشغلت لسانيات التراث، بالخطاب تحديدا تعريفا وتصورا، نفس الشيء رصدناه بصدد مفهوم السياق وتكمن علاقته بالخطاب كإنتاج سياقي ومقامي بالضرورة، فلابد من معرفة ظروف إنتاجه، وأسباب نزوله بلغة الأصوليين، ولابد للمتكلم من معرفة طبقات المتخاطبين بمفهوم الجاحظ (ت 255هـ)، واستمالتهم، وتحبيب الألفاظ والمعاني إلى نفوسهم، وبهذا المعنى يكون السياق النص

الموازي للخطاب،الذي يجعلنا نفك شفرته الداخلية، ونستوعب ترميزاته وتنضيداته.

1-2 السياق في لسانيات التراث:

1-2-1 السياق في المعاجم العربية:

لابد من التأكيد على ملحوظة منهجية هي أن السياق كمفهوم حديث عرف النور مع الانجليزي فيرث (firth)، الذي يرى أن تحديد معنى الخطاب في تسييقه أي وضعه في سياقه، ولكن هذا لا يمنع من التنقيب عن أصوله اللغوية في المعاجم العربية.

جاء في لسان العرب لابن منظور ت (711هـ)مادة سوق: ساق الإبل وغيرها تسوق سياقا، وقد انساقت له وتساوقت إذا تتابعت والمساوقة المتابعة(15).

وفي مقاييس اللغة لابن فارس: سوق؛ السين والواو والقاف أصل واحد وهو حذو الشيء، يقال ساقه والسيقة ما استيقت من الدواب والسوق مشتقة من هذا لما يساق لها من كل شيء(16).

نجد نفس المعاني لمادة سوق وساق في معجم الوسيط(17)، ساق الحديث سرده، واليك يساق الحديث أي يوجه.. تساوقت الماشية تتابعت وتزاحمت، وكشف عن ساقه لشدة الأمر ومنه قوله تعالى: ﴿**يوم يكشف عن ساق ويدعون إلى السجود فلا يستطيعون**﴾، والسياق هو المهر الذي يساق للخطيبة،وسياق الكلام تتابعه وساق المريض نزع الروح واحتضر،والمسوقة عصا تساق بها الدابة.

تحصر هذه المعاجم معنى السياق في التتابع، والمساوقة والتوازي، أي أن السياق ذاك النص المتابع للنص المفسر لشروط إنتاجه اللغوية، والمقامية، والتي تساعد القارئ المستمع للخطاب من فهمه وتأويله.

تحمل المعاجم العربية الكثير من دلالات السياق اصطلاحيا، فالسياق يعني المتابعة وكشف معنى الخطاب، وعادة ما يكون مستورا فيكون لزاما من المخاطب/ المستمع إعمال مخزوناته الذهنية واللغوية والمقامية التي تمكنه من فك لغز الخطاب، عن طريق استحضار شروط إنتاجه.

1-2-2 السياق في النحو والبلاغة:

كثيرا ما رددنا في مجالسنا، مقولة البلاغيين العرب؛ لكل مقام مقال،إن هذه المقولة كافية وحدها للاستدلال على وعي الحقل البياني العربي بمفهوم السياق، وضرورة مراعاة المقام وطبقات الكلام، ومخاطبة الناس على قدر عقولهم، وتجنب كل ما من شأنه أن يبعث على انصرام حبل التواصل والخطاب بين المتكلمين. ولقد كان إمام النحاة سيبويه (ت 180هـ)، واعيا بأهمية التسييق contextualisation، أي وضع الخطاب في سياقه اللغوي والمقامي واستحضار ظروف إنتاجه كأس تفسيره، ويحضر هذا الوعي السيبويهي بالسياق من خلال نصوص متنوعة في مؤلفه الكتاب وسنكتفي بإيراد بعضها فقط ، يقول سيبويه (ت 180هـ): «فإن النحويين مما يتهاونون بالخلف إذا عرفوا الإعراب، ذلك أن رجلا من إخوتك ومعرفتك، لو أراد أن يخبرك عن نفسه، أو غيره بأمر فقال:أنا عبد الله منطلقا كان محالا لأنه أراد أن يخبرك بالانطلاق ولم يقل هو «أنا» حتى استغنيت أنت عن التسمية لأن «هو» و«أنا» علامتان للمضمر، وإنما يضمر إذا علم أنك قد عرفت من يعني إلا أن رجلا لو كان خلف حائط أو في موضع تجهله فيه فقلت من أنت ؟ فقال: أنا عبد الله منطلقا في حاجتك كان حسنا»[18].

من خلال هذا النص يكون سيبويه حدد شرطا من شروط نجاح الخطاب بين متكلم ومخاطب/ مستمع، فالإخبار عن النفس، لايستدعي

استعمال الضمير: أنا نحو «أنا عبدالله»، ذلك أن المستمع يعرف المتكلم جيدا، فمتى كان سياق التكلم واضحا بين المتكلمين، كان الاستغناء عن التسمية أجود لأنه لا حاجة إلى ذكر الظاهر (أنا عبدالله منطلقا)، ويمكن العدول عنه بالقول: (أنا منطلق). ولكن بالمقابل، إذا كان سياق التكلم بين المتكلمين غير محدد سلفا وهو ما سماه سيبويه (ت 180هـ) بـ (رجلا خلف حائط أو في موضع تجهله)، ففي هذه الحال لا ضير من ذكر المجهول والتصريح بالمستور لأن سياق التواصل للمستمع/ المخاطب غير محدد، فنقول إذ ذاك: أنا عبدالله منطلقا في حاجتك.

إن هذا النص يجسد بحق الوعي السيبويهي، بأهمية السياق اللغوي (الإعراب)، والسياق المقامي (الشروط الثقافية والاجتماعية المحيطة بالخطاب)، ودوره في تفسير الخطاب، ودوام التواصل الخطابي الإنساني. فكل تواصل إنساني مرهون بسياقه، وكلما غاب السياق، غاب التواصل والتخاطب والتبالغ.

وفي نص آخر لسيبويه (ت 180هـ)، وفيه يتحدث عن أهمية التخفيف والاختصار على المخاطب مراعاة لشروط المقام، لعلمه بمراد المتكلم، وسماه سيبويه بـ «باب ما يكون المصدر حينا لسعة الكلام، والاختصار حيث يحذف جزء من الكلام استخفافا ولأن المخاطب يعلم ما يعني المتكلم»، ومثال ذلك «سير عليه ليلا ونهارا»[19] أي «ليلتك ونهارك».

إن سعة الخطاب، واختصاره عند سيبويه، تكون محكومة بالسياق، فمتى علم المخاطب مراد المتكلم لا ضير من الاختصار تخفيفا عليه. ومتى كان العكس كانت التوسعة على المخاطب أجود، أي أن الإيجاز والاختصار في الخطاب مكفولة بتحقق المعنى في ذهن السامع/ المخاطب.

وفي الحقيقة التخفيف على المخاطب مراعاة لشروط المقام، ومدعاة للتواصل الناجح، وتجنبا للملل والتكلف، وتأكيدا لدور السياق اللغوي والمقامي في تفسير الخطاب وتوضيحه، ويورد سيبويه نصا آخر فيه إشارة واضحة إلى ضرورة استحضار تسييق الخطاب لتفسيره ففي: «باب ما يضمر فيه الفعل المستعمل وإظهاره في غير الأمر والنهي «ك» قولك إذا رأيت رجلا متوجها وجهة الحاج، قاصدا في هيئة الحاج فقلت: (مكة ورب الكعبة)، حيث التزيي بزي الإحرام، كأنك قلت: (يريد مكة والله) أو رأيت رجلا يسدد سهما قبل القرطاس، فقلت (القرطاس والله)[20].

إن تفسير الخطابات التي أشار إليها سيبويه، تستدعي وضعها في سياقها ليس اللغوي فحسب، بل لابد من وضعها في سياقها المقامي، فقولك: مكة ورب الكعبة يستدعي رؤية رجل في زي الحاج قاصدا الكعبة المكرمة أي في هيئة الحاج. ونفس الشيء يقال عن القرطاس والله! والهلال ورب الكعبة.

إن وعي سيبويه بأهمية السياق إشارة إلى أهميته في عملية التواصل الإنساني، وضرورة التفكير في عنصر مهم للخطاب وهو المخاطب. وغني عن البيان أن الثقافة الإسلامية العربية، ثقافة مقاصدية بامتياز، أي أنها تستحضر العلة، وسبب النزول، والغايات والأهداف، ولا يتسع المقام للتوسع أكثر فكتب الأصوليين والمفسرين مليئة بالشروح في ذلك. الاهتمام بالخطاب أفضى بالنحويين والبلاغيين والأصوليين إلى الاهتمام بعناصر التواصل الخطابية، ومن عناصرها المهمة المخاطَب، الشيء الذي نجده مجسدا في مؤلفات الجاحظ (ت 255هـ) وهو يحاول التأسيس لشروط إنتاج الخطاب، ولهذا نجده يتناول البلاغة بطريقة بيداغوجية قوامها استحضار سياق المخاطَب (المتعلم) اللغوي (قواعد النحو)، والمقامي (السياق الثقافي والاجتماعي)، ولهذا يعمد

الجاحظ في نصوصه إلى التنويع على المخاطب، من خطاب الجد إلى خطاب الهزل، ومن خطاب الشعر إلى خطاب النثر، درءا لأي تكلف أو ملل أو هذر أو سلاطة وكيف لا وقد استعاذ منها في بداية كتابه البيان[21]، ذلك أن الخطاب كلما ابتعد عن التكلف، والتشديق والتقعير على المخاطب كان أجود وأنجح.

ذلك أنه «كلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أن القلب كلما كان أشد استبانة كان أحمد»[22]، ومعلوم أن الخطاب الشفوي (الخطابة، الشعر، المجادلات الكلامية، التعليم) رهين بسلامة لسان المتكلم من اللثغة، والحصر والعي، ومعلوم أن الجاحظ ينتمي لفرقة المعتزلة، وقد تكفل بالرد على فرقة الشعوبية، فهذا يستدعي بلاغة الخطاب، وسلامته من العيوب لإيصال مراده للمخاطب.

وغني عن البيان، أن الجاحظ قسم الخطاب تبعا لطبقات الناس ومستواهم الاجتماعي والثقافي، بالتالي لا بد من استحضار سياق ومقام كل طبقة، لمخاطبتها، وإلا فلن يتم التواصل والتبالغ بين المتكلم والمخاطَب ذلك «أن كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح، والحسن والقبيح والسمج والخفيف والثقيل وكله عربي»[23].

يجسد الجاحظ في هذا النص النفيس، طبقات الخطاب تبعا لسياقه ومقاماته، بالتالي لابد وأن يستحضر المتكلم طبقة الخطاب، فهناك الخطاب الحسن، والخطاب القبيح والخطاب المليح، والخطاب السمج... إلخ.

وبلاغة الخطاب تبعا للجاحظ تتحدد تبعا لاحترام المتكلم، لمقام المخاطَب، ومقام المخاطب تحدد تبعا لمقامه العلمي والثقافي والاجتماعي.

علاوة على بعد الخطاب من التشديق والسلاطة والهذر والتكلف والتزيد، الذي هو مدعاة للملل بالتالي فشل الخطاب. هذا بالإضافة إلى استحضار الخطاب معاني وألفاظ كل طبقة تُخاطب تبعا لطبقات الخطاب المشار إليها سلفا لأنه ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما[24]، ويدل هذا النص على وعي الجاحظ بأهمية احترام سياق التخاطب، وقديما تحدثوا عن حقوق المخاطب وحقوق الخطاب، فالمتكلم لابد وأن يجعل لكل طبقة ألفاظا ومعاني تبعا لمقاماتها وحالاتها، بالانفتاح على نفسيتها والألفاظ التي يميل إليها، وتفادي الألفاظ والمعاني التي تستهجنها ضمانا لنجاح الخطاب.

نخلص إلى أن بلاغة الخطاب، بحسب الجاحظ رهينة بمراعاته لشروط إنتاجه، أي احترام سياق الخطاب، وطبقات المتخاطبين (المعاني والألفاظ التي يميلون إليها)، علاوة على استبعاد كل ما من شأنه أن يبعث في نفس المخاطب؛ الملل والتكلف: كالهذر والسلاطة والتشديق والتقعيب، على اعتبار أن هذه المواصفات قبيحة في الخطاب ويمجها المستمع/ المخاطب.

فمتى استحضر المتكلم سياق الخطاب، وطبقته كان أبلغ وأجود، ومعلوم أن الجاحظ صنفه الباحث الجابري ضمن المؤسسين للبحث في شروط إنتاج الخطاب في الحقل البلاغي ومن شروط إنتاج الخطاب:

- طلاقة اللسان وسلامته من العي والحصر واللثغة.
- مراعاة الخطاب لطبقات المخاطبين (فكلام الوحشي يفهمه الوحشي، كما أن السوقي يفهم رطانة السوقي بحسب الجاحظ).
- اختيار المعاني والألفاظ تبعا لطبقات الخطاب.

- الابتعاد عن التكلف والتزيد عن المخاطب لأن ذلك مدعاة للملل.

هكذا يكون الجاحظ (ت 255هـ)، قد أسس لشروط إنتاج الخطاب من خلال استحضار سياق ومقام المخاطب، وحقوق المتخاطبين ومقتضيات القول.

وإذا كان الجاحظ (ت 255هـ) وضع نظرية شروط إنتاج الخطاب، فإن الجرجاني (ت 471هـ) وضع نظرية لبناء الخطاب، سماها «نظرية النظم»، والتي يربط فيها،اتساق الخطاب بسياق المتلقي، فالنظم بحسب الجرجاني ورود الألفاظ على الوجه الذي اقتضاه العقل، أي احترام قواعد النحو العربي، وإفادة السامع، وتفكير الجرجاني في المتلقي تفكير في السياق اللغوي والمقامي، والتعاقد المشترك بين المتكلم والسامع/ المخاطب، فهو الذي يحكم على الخطاب بالطلاوة، والرونق وكثرة الماء، تبعا لذوقه ولتوافقه مع السياق النفسي والجمالي، يقول الجرجاني في هذا الصدد: «ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[25].

إن تقديم أو تأخير لفظة ما، والفصل والوصل في الخطاب يسهم في تغيير معانيه، تبعا لأغراض المتكلمين وقصودهم، وتبعا لمقامات وسياقات المتخاطبين .وقديما قال ابن المقفع بسياسة المقام.

وغني عن البيان، أن الجرجاني لا يحصر إعجاز الخطاب في اللفظ وحده، ولهذا نجده يرد على أصحاب هذا الرأي الفاسد بحسبه[26]، فالخطاب تتحقق فيه الفصاحة والإعجاز، في تناغم اللفظ والمعنى، بل في «معنى المعنى» الذي يتحقق في النظم، إن بلاغة الخطاب بهذا المعنى لا تتحقق في رونق اللفظ وإن كانت ضرورية، بل في تناسق اللفظ والمعنى على الوجه الذي اقتضاه العقل، واستحسنه واستجاده

المخاطب/ السامع على اعتبار أنه «إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا، أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر اللفظ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل في زناده» حسب الجرجاني[27].

إن السامع للخطاب لا يكتفي بتذوق اللفظ، فهو يتجاوز معنى اللفظ الذي يصل إليه دون واسطة، إلى معنى المعنى الذي يقع في فؤاده وفضل يقتدحه العقل في زناده، وهو مستوى عال جدا من بلاغة الخطاب، بحيث يشد، السامع / المخاطب شدا.

إن تذوق السامع/المخاطب للخطاب يستدعي أن يلامس السياق والمقام المحيط به، ذلك أن الأصل فيه هو معرفة غرض المتكلم ومقصوده، وتحديد القصد من الخطاب من مفاتيح نجاح الخطاب، «فلا كلام إلا مع وجود القصد وصيغته هي الأصل في الكلام القصد» بحسب طه عبدالرحمن، ومفادها أنه كلما قل الجهد المعرفي المبذول في المعالجة ازدادت درجة ملاءمة هذا الملفوظ، وكلما استدعى التعامل مع ملفوظ ما جهدا كبيرا كانت ملاءمته ضعيفة، وهذا المبدأ بين المتكلم والمخاطب قيده الجرجاني بأن يستعمل الخطاب ما «يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا»[28]، ولعل هذا يلتقي مع الكثير من أفكار حازم القرطاجني (ت684هـ)، في نظريته التماسك النصي، وضرورة ملاءمة ألفاظ الخطاب، للظروف النفسية للمخاطب ولأغراض الخطاب، على اعتبار أن ألفاظ الغزل غير ألفاظ المدح، غير ألفاظ الهجاء والذم: «وإنما وجب أن يستعمل في كل طريق الألفاظ المستعملة فيه عرفا، لأن

ما كثر استعماله في غرض ما اختص به، صار كالمختص لا يحسن إيراده في غرض مناقض لذلك، ولأنه غير لائق به لكونه مألوفا في ضده وغير مألوف في غيره، وذلك مثل استعمال السالفة والجيد في النسيب، واستعمال الهادي والكامل في الفخر والمديح، ونحوهما واستعمال الأخدع والقذال في الذم»[29].

إن الأفكار التي يدافع عنها القرطاجني، هي ضرورة مراعاة سياق المخاطب، من خلال الألفاظ المستعملة، والمعاني المراد التعبير عنها، والإيقاع الشعري المتوسل به من أجل ذلك الغرض. وكلها يمكن جمعها في ضرورة احترام المخاطب وتقديره وإفادته، بالبعد عن الفحش من الكلام.

يقول حازم: «ومما يجب التحفظ منه المواضع التي يجب فيها التباعد عن الفحش وعن كل ما يتطرق به الوصول إليه وصون الكلام من جميع فيه إذ كان بأمر من أمور الريب والرفث والتعرض إلى الأشياء التي يفهم منها ذلك، ولو بعرف عامي أو استعمال لأهل الهزل»[30].

كل هذه النصوص النفيسة تدل، على ضرورة احترام سياق ومقام التكلم ، وضرورة إفادة المتكلم، وإلا فإن الخطاب ليس عربيا على اعتبار أن كلام العرب بحسب ابن خلدون (ت 808هـ) «واسع ولكل مقام عندهم مقال، يختص به بعد كمال الإعراب والإبانة»[31].

وصفوة القول إن السياق في لسانيات التراث، يتحدد بمحددات مهمة تصب كلها في احترام حقوق المخاطب، واستحضار السياق اللغوي، وطبقة كلامه، وسياقه المقامي أي ظروفه النفسية والاجتماعية والثقافية المحيطة به، أي التخفيف عليه إذا كان يعلم مراد المتكلم وغرضه من الكلام، ذلك أن الإطالة والتكلف مدعاة للتشديق، والتشديق مدعاة للملل.

خاتمـــة:

بعد تشقيقنا الكلام في تناول النحويين و البلاغيين العرب لعلاقة الخطاب بالسياق، نقر أن التراث النحوي والبلاغي غني بمفاهيمه، الصالحة أن تستثمر في تناول قضايا اللغة العربية ونحو الخطاب، وتحليل الخطاب، وتلك هي الدعوى التي انتهضنا للتدليل عليها في هذه الدراسة.

الهوامش

(1) يقصد مصطفى غلفان بلسانيات التراث ذلك «الصنف من الكتابة اللسانية التي تتخذ التراث اللغوي العربي القديم في شموليته موضوعا لدراسته المتنوعة أما المنهج الذي يصدر عنه أصحاب هذه الكتابة فهو ما يعرف عادة بمنهج القراءة وإعادة القراءة، ومن غايات لسانيات التراث وأهدافها قراءة تصورات اللغوية العربية وتأويلها وفق ما وصل إليه المبحث اللساني الحديث والتوفيق بين نتائج الفكر القديم والنظريات اللسانية الحديثة، وبالتالي إخراجها في حلة جديدة تبين قيمتها الحضارية، مصطفى غلفان اللسانيات العربية الحديثة دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، ص 92.

(2) محمد سعيد صالح ربيع الغامدي، اللغة والكلام في التراث النحوي، عالم الفكر، عدد3، مجلد 34 يناير مارس 2006، ص 69.

(3) لسان العرب، مجلد 5، مادة خطب دار صادر بيروت ط 3، 2005، ص 97-98.

(4) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ج 1، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية ط 1، 1999، ص 368.

(5) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مؤلف جماعي، ج 1، المطبعة الإسلامية، استانبول، ط 2، ص 242-243.

(6) سيبويه، الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت ط 3، ج 1، 25.

(7) مقبول إدريس، البعد التداولي عند سيبويه، عالم الفكر، مجلد 33، عدد 1 يونيو/ سبتمبر 2004، ص 246.

(8) الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5، 2004، ص 7.

(9) نفسه ص 50.

(10) نفسه ص 464.

(11) ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وتعليق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ن مراجعة سعيد الأفغاني، دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1998، ص 363.

(12) طه عبدالرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي 1998، ص 104.

(13) الجابري، محمد عابد، بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1993، ص 20.

(14) نفسه، ص 24.

(15) لسان العرب لابن منظور، مرجع سابق ، مادة سوق ، مجلد 10، ص 166.

(16) مقاييس اللغة لابن فارس، مادة سوق ص 117.

(17) المعجم الوسيط ج 1، ص 464-465 بتصرف.

(18) سيبويه ، الكتاب، ج 2 تحقيق، عبدالسلام هارون، مرجع سابق ص 80-81.

(19) نفسه ج 1، ص 222-226.

(20) نفسه ج 1، 257.

(21) يقول الجاحظ في بداية كتابه البيان والتبيين : «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل، ونعوذ بك التكلف لما لا نحسن، كما نعوذ بك من العجب بما نحسن، ونعوذ بك من السلاطة والهذر كما نعوذ من العي والحصر» البيان ج 1، ص 17.

(22) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندوبي، دار الفكر بيروت لبنان ،دون تاريخ، ج 1، ص 29.

(23) نفسه، ص 171.

(24) نفسه 166.

(25) الجرجاني، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5، 2004، ص 106.

(26) يرد الجرجاني على اللفظيين القائلين بأن الفصاحة، والإعجاز في اللفظ يقول: «واعلم أن القول الفاسد والرأي المدخول، إذا كان صدره عن قوم نباهة وصيت وعلو منزلة في أنواع العلوم غير العلم الذي قالوا ذلك القول فيه، ثم وقع في الألسن فتداولته ونشرته وفشا وظهر، وكثر الناقلون بذكره، صار ترك النظر فيه سنة، والتقليد دينا ،... ولولا سلطان هذا الذي وصفت على الناس وأن له أخذة تمنع القلوب عن التدبر، وتقطع عنها دواعي التفكر لما كان لهذا الذي ذهب إليه القوم في أمر اللفظ، هذا التمكن وهذه القوة، ولا كان يرسخ في النفوس، هذا الرسوخ، وتتشعب عروقه هذا الشعب مع الذي بان من تهافته وسقوطه، وفحش الغلط فيه، «دلائل الإعجاز »، 464-465 بتصرف.

(27) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ط 2، 1999، المكتبة العصرية صيدا بيروت ، ص 9.

(28) نفسه ص 9.

(29) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بلخوجة دار الغرب الإسلامي، ط 3، 1986، 364.

(30) نفسه ص 151.

(31) ابن خلدون، المقدمة ، تحقيق درويش جويدي ، ط 2، 2000، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ص 551.

مصطلح التفاعل النصي
النشـأة والامتـداد

صادق السلمي(*)

نقصد بالتفاعل النصي «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[1]، وهو المصطلح المرادف لمصطلحات عربية اختيرت لترجمة المصطلح الأجنبي (Transtextualité)، لعل أشهرها المتعاليات النصية[2]، وما وراء النصية[3]، و العبوريّة النصية[4]، والعبور النصي[5]، والتعدية النصية[6]، وتجاوز النص[7]، والتنقل النصي[8]، ويستعمل - أيضاً - مرادفاً لما شاع استعماله تحت مفهوم التناص (Intertextualité)، فقد درج كثير من الباحثين على إطلاق مصطلح التناص على كل علاقة تربط نصاً بآخر، بغض النظر عن نوعية هذه العلاقة، أو شكلها، أو آلياتها، وقلّما فَعَلَهُ باحث وَصْفاً للعلاقات التي خصصت له من قبل الباحثين، لاسيما جيرارجينيت، صاحب الفضل الأول في هذا التخصيص.

وعلى الرغم من ثناء كثير من الباحثين على محاولة تصنيف ج.جينيت للعلاقات النصية بين النصوص ومدحها بالمنهجية، وأحياناً بالعلمية، نرى بعداً شاسعاً بين التنظير والتطبيق، فقد دُرست كثير من العلاقات النصية بين النصوص تحت مفهوم التناص، متجاهلة بقية

(*) دكتوراه في الأدب الحديث (السرديات الحديثة) - اليمن.

علاقات التفاعل النصي الأخرى، كـ (النص الموازي، والميتانص، والتعلق النصي، وجامع النص). ويمكن أن نَعُدَّ قِدَم مصطلح التناص، ومن ثم شيوعه في الوسط النقدي، عاملين رئيسيين يقفان وراء استمرار هذه الظاهرة. ولعلَّ الناقد المغربي سعيد يقطين، أول من تنبه إلى هذا الأمر، فسعى بدوره إلى التشديد على ضرورة الابتعاد عن اختزال كل علاقات التفاعل النصي في مصطلح التناص، وقد استطاع من خلال كتابه الرائد (انفتاح النص الروائي - النص والسياق) أن يلفت الأنظار إلى هذا الخلط الواضح بين علاقات التفاعل النصي عند كثير من النقاد، أتبعه بكتاب (الرواية والتراث السردي - من أجل وعي جديد بالتراث) درس فيه علاقة (التعلق النصي: Hypertextualité) بشكل أساس، وعلاقة (النص الموازي: Paratextualité) بشكل أقل، محاولاً -كما فعل جينيت - من خلال نماذج تطبيقية جلاء هاتين العلاقتين من علاقات التفاعل النصي. وللغاية نفسها تضمن كتابه (قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود) مبحثاً عَنيَ بعلاقة الميتانص (Métatextualité). وقد اختار سعيد يقطين مصطلح (التفاعل النصي) مُرجعاً سبب تفضيله على مصطلح (المتعاليات النصية)؛ لما يوحي به الأخير من دلالات بعيدة، لا يضمنها لمعنى (التفاعل النصي)، الذي يراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم[9].

وقد حقق مصطلح (التفاعل النصي) بوصفه مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Transtextualité) حضوراً أكثر من غيره من المصطلحات العربية الأخرى، فقد وظفت العديد من الدراسات والبحوث هذا المصطلح[10]، الذي يُعدُّ الأنسب - حتى الآن - لتوصيف العلاقات بين النصوص، باعتبار النص ليس تجميعاً عشوائياً للنصوص، وإنما عملية تفاعل فيما بينها بدرجات ونسب متفاوتة، يصدق عليها ما توحي به

كلمة (تفاعل) بدلالاتها المستقاة من حقل الكيمياء، فضلا عن إشارة مصطلح (التفاعل) إلى الكيفية التي يتم بها تعالق النصوص، وهي الغاية الأساس للعملية التناصية. ناهيك عن انفتاح هذا المصطلح على ميدان الإعلاميات والنص الإلكتروني، وتأكيده على البعد الجامع لمفهوم (التفاعل) بين مختلف النصوص (أدبية/ غير أدبية)، وكيفما كانت طبيعتها، أو شكل تجليها (شفاهية/ كتابية/ إلكترونية[11]).

بل إن كثيراً من الباحثين الذي تجاهلوا مصطلح (التفاعل) عادة ما يلجؤون إلى استعماله في تحليلهم للنصوص، فقد عنون محمد مفتاح أحد فصول كتابه (تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص) بـ(التفاعل)، معتبراً إياه أحد المفاهيم الأكثر تردداً في الدراسات الحديثة، وقد اقترح تحديداً إجرائياً له، وهو «التأثر المتبادل بين مرسل ومتلق في حالة حضور أو غياب، باستعمال للأدلة اللغوية، مطابق لمقتضى المقام والمقال»[12]. وأشار إليه محمد بنيس وعبدالله راجع عند شرح مفهوم النص الغائب، كما أشار إليه عز الدين المناصرة في كتابه (حارس النص الشعري 1993) في فقرة بعنوان: (التفاعلية: تحطيم متبادل للحدود) وغيرهم كثير، لكن شيوع مصطلح (التناص) طغى على مصطلحي: التفاعل النصي والتناصية[13].

و(التفاعل النصي) مركب وصفي تجتمع لمتلقيه دلالة منشطرة إلى دلالتين، فهو في جزئه الأول ممارسة (تفاعل)، وهو في جزئه الثاني (نص)، وهذا الأخير هو حقل أو موضوع هذه الممارسة[14]. وهو ما يجعلنا نَخُوضُ في الحقل أو الموضوع قبل الخوض في الممارسة، مستعرضين - باختصار - أهم المقاربات النظرية التي سعت لتحديد النص، وجعله مفهوماً مقترناً بـ (التفاعل النصي)، لافتين النظر إلى أن ما قيل عن مفهوم التناص قبل ج. جينيت يحيل في كثير منه إلى

مفهوم التفاعل النصي، بوصفه الممارسة الأعم، التي تندرج تحتها كل العلاقات النصية بين النصوص، والتي تُعدُّ علاقة التناص إحداها، وإن كانت أسبقها اكتشافاً وأكثرها تناولاً في الممارسات النقدية. ولأن الظواهر أسبق في الوجود من مفاهيمها، أصبح من اللازم علينا حين نبحث في موضوع قديم أن ننطلق بأدوات معاصرة، غير متجاهلين تلك المفاهيم التي أضافها التراكم المعرفي في هذا المجال، وهو ما راعته بعض الدراسات السابقة و أغفلته أخرى[15].

1.1 - النص بوصفه حقل الممارسة التناصية:

شغل تعريف النص الباحثين على اختلاف مشاربهم ومناهجهم النقدية، وتنوعت مفاهيمه من منهج نقدي إلى آخر، لدرجة اختلاف مفهومه لدى الباحث الواحد، كما هو الحال مع رولان بارت، ولاستحالة القبض على تعريف مانع جامع للنص عند الباحثين، فإننا سنقصر اهتمامنا على المقاربات النظرية التي برزت في اتجاهات ما بعد البنيوية، وعلى الخصوص السيميائية، التي شكلت إلى جانب التفكيكية والتأويل والتلقي تيارات نقدية ظهرت كرد فعل على البنيوية، التي ارتكزت على مقولة انغلاق النص ونهايته.

ويُعدُّ تعريف النص عند الباحثة جوليا كريستيفا، بمثابة الانقلاب على ما هو سائد من تعريفات النص، وتأسيساً لما عرف بالسيميولوجيا (علم العلامات) التي «تنظر إلى النص من حيث خصوصيته الإنتاجية لا كمنتوج ولكن كدليل منفتح ومتعدد الدلالات عكس المقاربات التقليدية»[16]. فهي تحدد النص «كجهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه»[17]. ويفهم من هذا التعريف أن النص إنتاجية، وهو ما يعني - حسب

كريستيفا - أن علاقته باللسان الذي يتقوقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (هدم - بناء)؛ ولذلك فتناوله يتم عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية المحضة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُعدُّ النص ترحالاللنصوص وتداخلا نصيا تتقاطع وتتنافى في فضائه ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[18].

وعلى الرغم من تعدد تعريفات الباحثين للنص بعد كريستيفا، إلا أن مجملها لا يخرج عن تصور كريستيفا، للنص، ويبدو القاسم المشترك بين تلك التعريفات، هو تركيزها على خاصية التفاعل النصي، التي وإن برزت بشكل جلي في إحدى أهم محددات النص الأدبي، فإنها - أيضاً- تتراءى في كثير من المحددات الأخرى، ولعلّ في شرح رولان بارت، للمفاهيم النظرية الجديدة، التي تضمنها تعريف كريستيفا للنص، ما يكشف عن هذه السمة الغالبة في النص الأدبي، فقد استعاد بارت، تعريف كريستيفا، للنص في دراسته (نظرية النص)، مبرزاً دورها الريادي في تغيير وجهات النظر حول النص، مشيراً إلى المفاهيم النظرية الجديدة التي تضمنها تعريف كريستيفا للنص، والتي تكمن في: الممارسة الدلالية، الإنتاجية، التمعني (التدليل)، خِلقةُ النص، تخلّق النص، التناص. وقد تبنى بارت هذه المفاهيم في دراسته السالفة الذكر، شارحاً إياها، ومبرزاً مفهوم التفاعل النصي في كثير منها، كان أكثرها وضوحاً ما قاله عن مفهومي الإنتاجية والتناص، منتهياً إلى أن كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم، وأن التفاعل النصي قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا يقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير، فهو مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها؛ استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التفاعل النصي هو الذي يعطي، أصولياً، نظرية النص جانبها الاجتماعي[19].

ومع أن التفاعل النصي بدأ سيميائياً، إلا أن دمه تفرق بين اتجاهات نقدية أخرى سعت لتعريف النص، فالتفكيكية بمفاهيمها حول التقاليد والتدمير واللغة والكينونة والتاريخ تشير باتجاه التفاعل النصي، أو ما تسميه (البينصية: Intertextualité)، وهي ترى أن النص الجديد يجيء إلى الوجود باعتباره بينصا وأنه سجين نصوص وشفرات ولغات سابقة[20]، و يقترح جاك دريدا - رائد التفكيكية - «تصوراً جديداً للنص معتمداً على تاريخ الفلسفة بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع. فالنص عنده (نسيج لقيمات)، أي تداخلات. لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد. ما يجعل من المستحيل لديه القيام (بجينالوجيا Genealogie) بسيطة لنص ما توضح مولده. فالنص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً. بل هو نسق من الجذور. وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق والجذر»[21].

وأما نظرية التلقي فلا ترى في النص سوى مجموعة من النصوص السابقة المقروءة والمفهومة من قبل، وأن القارئ الذي يظن أنه اكتشف معنى في النص المقروء، سرعان ما يعرف بعد تنبهه أن النص المقروء يذكره بمعنى آخر كان قد عرفه من قبل[22]، بل إن النص في هذا الاتجاه يسبغ خاصيته التناصية على القارئ نفسه، الذي يمكن أن يُعرَّف بأنه نص، بل عدد لا نهائي من الإشارات والنصوص، كما اقترح رولان بارت عندما كتب z/s[23]. ويأتي ارتباط التناص بالتأويل من اعتماد كريستيفا في إنتاج خطابها النقدي على حقول معرفية المنابع -كالفلسفة وعلم النفس واللسانيات، وغيرها- أحدها المنبع النفسي الذي يستند في غالب تحليلاته إلى التأويل[24].

يفهم مما سبق أن المقولة التناصية هي الجامع الحقيقي لنظريات النص في اتجاهات ما بعد البنيوية، حتى بات بدهياً الإشارة إلى أن

(التناص Intertextualité) إنما اشتق من مصطلح (النص Texte) بكل ما يحمله هذا الأخير من معان[25]، وهو ما أسس لشعرية حديثة للنص الأدبي، تقوم على انفتاح الأخير لا انغلاقه ونهائيته، كما رأت البنيوية.

1.2 - التفاعل النصي بوصفه أداة الممارسة النصية:

إذا كان ثمة إجماع بين الباحثين على إرجاع مصطلح التناص إلى الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (1966م)، إلا أن هذا لا يعني خلو الدراسات السابقة لها من هذا المفهوم، إذ لا نعدم عدداً من الإشارات إلى الظاهرة التناصية قبل كريستيفا، ففي دراسة لسوسير نشرها عام (1909م) عُدَّت - حسب محمد بنيس - اكتشافاً فريداً يقود الدراسة النصية نحو ما يمكن تسميته بحفريات النص، رأى فيها سوسير «أن سطح النص مُكَوكبٌ، تبنيه وتحركه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة»[26]. وفي مقالة لتوماس إليوت عام (1917م) عن التقاليد والعبقرية الفردية، سعى فيها لإثبات هيمنة الموروث على الفردانية الشخصية، إذ يرى أنه «ليس للشاعر شخصية يعبر عنها، بل لديه وسيلة خاصة (اللغة) هي التي تتكلم وليس الفرد، أو الشخص»[27]، وأن الفنان يقع تحت تأثير هذا الموروث الذي يتحكم به «فليس لفنان في أي فن أن يحقق بمفرده معناه الكامل»[28].

وعلى الرغم مما عرفت به نظرية الشكلانيين الروس من سعيها الدؤوب لتعميق فكرة النص المغلق، لم يمنع ذلك بعض أعلامها من الإشارة إلى التناص كمفهوم، لا كمصطلح، فشكلوفسكي، يرى أن «العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النص المعارِض وحده الذي يُبدَعُ في توازٍ وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يُبدَعُ

على هذا النحو»[29]. ويرى تينيانوف أنَّ عملية بناء النص عبارة عن «معركة تحطيم كل موجود سلفاً وإقامة بناء جديد انطلاقاً من عناصر قديمة»[30]، فضلا عن قيامه بدراسة المعارضة –كنوع من أنواع التناص– في بعض أعمال دوستويفسكي، ووضع لها نظرية كاملة كنسق أسلوبي متمثل في المحاكاة الساخرة[31]. وفي حديثهما عن النظام التزامني الأدبي يرى ياكبسون، في مقال مشترك مع تينيانوف، أن «مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة الساذج، نظراً لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضاً من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة»[32]. ولا يستبعد أحد الباحثين أن مثل هذه الدراسات، إلى جانب عوامل أخرى، قد دفعت أعلام هذه النظرية إلى تعديل مبادئ النظرية، كون منهجيتهم في البحث – التي وضحها إيخانباوم، في مقدمة نظرية المنهج الشكلي – تحتم عليهم التصحيح والتعديل كلما واجهتهم مشكلة ما في النص، فكانت هذه الدراسات وغيرها بمثابة الإرهاصات بمدرسة باختين، التي جمعت بين الشكلية والماركسية، من حيث ربط باختين، اللغة بالأيديولوجيا[33].

2:1 - 1 - **الحوارية** Dialogisme **(من الحوارية إلى التناص)**:

يرى بعض الباحثين أن ظهور التفاعل النصي كان رد فعل لظاهرتين، الأولى أدبية: وتتمثل بالممارسات الرومانسية التي سعت إلى قطع الجذور مع التراث أثناء الممارسة الإبداعية، والثانية نقدية: وتتمثل بظهور البنيوية، أو ما عُرف بنظرية النص المغلق، من حيث كون النص مغلقاً، لا يحيل إلا على نفسه، فالدراسة تبدأ من النص، وتنتهي فيه، إلا أن ظهور ميخائيل باختين، في كتابه: (الماركسية وفلسفة اللغة 1929م) مَثَّل نقطة فاصلة في تاريخ مفهوم التفاعل النصي، فعلى يديه

ظهرت نظرية الحوارية أو تعدد الأصوات[34]، التي بها أرجع الباحثون مفهوم التناص، لا مصطلحه، إلى ميخائيل باختين، الذي حلّل ظاهرة التفاعل النصي بين النصوص باستخدام مصطلحات كانت أقل نجاحاً من مصطلح جوليا كريستيفا (التناص)، ولعلّ ذلك يرجع إلى تأخر ترجمة باختين، إلى الفرنسية[35]، والتي جاءت بعد نشر كريستيفا، لأبحاثها حول التناص (1966م)، بعد أن كانت قد اطلعت على أفكار باختين، في لغتها الأصلية.

ومن أهم أعمال ميخائيل باختين إلى جانب كتابه السابق: (الخطاب الروائي)، و(الكلمة في الرواية)، و(شعرية دوستويفسكي)، وجميعها تدور في فلك التفاعل النصي، الذي يظهر فيها من خلال مصطلحات كثيرة، لعل أهمها:

- (**الأيديولوجيم**: Idéologeme)، الذي ظهر عند باختين باسمه المستعار عام 1928، وباسمه الحقيقي عام (1929م)[36]، ويعني وظيفة التداخل النصي التي يمكن قراءتها مادياً على مختلف مستويات بناء كل نص، وتمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية[37].
- «**الحوارية**: Dialogism)، و يدل هذا المصطلح «على الإجراء القائم على إدخال حوار متخيل في ملفوظ ما، وقد استعمل في تحليل الخطاب، تبعاً لباختين، للإحالة على عمق البعد التفاعلي للاستعمال اللغوي: الشفوي أو المكتوب»[38]. ويُعدُّ المصطلح الأكثر تداولاً في أبحاث باختين، فقد استخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى[39]. ويستخدم باختين، الحوارية بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها «الحوار الذاتي: Monologue) نفسه حوارياً، وبذا يكون الأخير ذا بعد تناصي[40]. ويقدم باختين، دليلاً

على صعوبة تفادي توجه كلمة نحو كلمة أخرى، حين قال: «آدم الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يفتر عليه، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلا تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية»[41]. وتتجلى حوارية باختين، في مظاهر أربعة، هي: تعدد الأجناس، وتعدد النصوص، وتعدد اللغات، وتعدد المواقف[42].

- (**تعدد الأصوات:** Polyphonique)، ويعني - بلاغياً - جمع أجزاء أو عناصر أو أصوات في وقت واحد، ويمثل هذا المصطلح بالنسبة لباختين النموذج الأمثل للإبداع الحواري، وقد هيمن على تحليله لروايات دوستوفيسكي[43].
- (**التفاعلية**)، ويُعدُّ مصطلحاً مفتاحاً من مصطلحات الفلسفة الماركسية في اللغة (1929م)، استخدم في مثل هذه الأنساق: (تفاعلية السياقات)، (تفاعلية سيميائية)، و(تفاعلية اجتماعية - لفظية). والمصطلح الأخير أخذ وضعية التناص عند كريستيفا[44]، على الرغم من كونه المصطلح الأقل تداولاً عند الباحثين في تناولهم لأعمال باختين، إذ يغلب استعمال مصطلح الحوارية على استعمال غيره من المصطلحات الأخرى، ولعل ذلك يرجع إلى كثرة وروده في كتابات باختين، لدرجة أن تودوروف، عَنْوَن كتابه حول باختين بـ (ميخائيل باختين - المبدأ الحواري).

2.1 - 2 - الإنتاجية النصية: (من التناص إلى التفاعل النصي):

يرجع الفضل في اجتراح مصطلح التناص للباحثة جوليا كريستيفا، التي سعت إلى تفعيل هذا المصطلح من خلال أبحاثها التي نشرت بين عامي (1966م- 1967م) في مجلتي: (تيل كيل: Tel-Quel) و(كريتيك: Critique)، والتي أعادت نشرها في كتابيها: (سميوتيك: sémiotique1969)، و(نص الرواية 1970م)، وفي مقدمة كتاب

(دوستويفسكي) لباختين[45]، ويُعزى تبلور هذا المصطلح على يد جوليا كريستيفا، لعاملين أساسيين، الأول: التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته، والذي تركز في أعمال دوسوسير، والشكلانيين الروس، لاسيما ميخائيل باختين، الذي تعترف كريستيفا، بدور إرثه النظري في أبحاثها حول التناص، وفي ورود مصطلحات باختين في أبحاث كريستيفا، ما يؤكد هذا الدور. والعامل الثاني: النضج المعرفي لكريستيفا، والذي تجسد في استفادتها من عدة علوم في تحديد مفهوم التناص، أبرزها اللسانيات والمنطق وآخر التطورات في مجال أبحاث الماركسية وعلم النفس[46]، وهو ما تظهره بعض صيغ مصطلحاتها، التي تكشف عن مرجعية هذه العلوم.

استعملت كريستيفا، في أبحاثها مجموعة من المصطلحات تدور مجملها في فلك مصطلحها المركزي (التناص)، ويمكن تصنيفها إلى نوعين، الأول: مصطلحات ترجع إلى باحثين سابقين لها، يُعدُّ باختين أبرزهم، ومصطلحاته الأكثر رواجاً في أبحاث كريستيفا، هي: (الأيديولوجيم)، و(الحوارية)، و (التعددية الصوتية)، و (الخطاب الكرنفالي: Discourscarnavalesque). واستعارت الباحثة كريستيفا مصطلح (التصحيفية: paragrammatisme) من دو سوسير، وتعني به «امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»[47]، وقد أطلقت كريستيفا، هذا المصطلح على ذلك النوع من التعالقات النصية التي تربط بعض مقاطع أشعار لوتريامون، بالصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، والتي حددتها بأنماط ثلاثة، هي: (النفي الكلي: Négation totale)، و«النفي المتوازي: Négation symétrique)، و(النفي الجزئي:[48] Négation partielle).

والنوع الثاني: مصطلحات ترجع إلى الباحثة كريستيفا، وتتوزع بين مصطلح أرادته الباحثة بديلاً للمصطلح المركزي (التناص)، وهو مصطلح (التنقليّة: Transposition)، وقد أطلقته كريستيفا، بديلاً لمصطلح (التناص)، الذي أسيء استعماله عند بعض الباحثين، ممن فهموه بالمعنى المبتذل لـ (نقد المصادر) في نص ما[49]، ومصطلحات شارحة للمصطلح المركزي (التناص)، وهي: (الممارسة الدالة)، و(الإنتاجية)، و(التدلال)، و(النص الظاهر والنص المولد)، و(الإنتاج النصي)، و(الممارسة النصية)، و(المسار التدلالي)، و(المسار الدال)، و(المسار الإنتاجي)، و(السيرورة الدالة)، و(السلسلة الدلالية)، و(التحويل)، و(التبديل). والمصطلحان الأخيران استعملتهما الباحثة كريستيفا، في بحثها عن مظاهر التناص.

ولئن كانت كريستيفا، قد درست في كتابها (سميوتيك) مظاهر التناص في أشعار لوتريامون، من خلال مصطلح (التصحيفية)، فقد درست الموضوع ذاته في كتابها (ثورة اللغة الشعرية 1974م) تحت مصطلح (التحويل)، واكتشفت أن لوتريامون، يمارس التحويل على نصوص سابقيه بطريقتين، هما: تحويلات التعارض وتحويلات التحوير. لتعود في دراسة أخرى وتتناول مظاهر التناص عند كل من لوتريامون ومالارميه، تحت مصطلح (التبديل). وإلى جانب المصطلحات السابقة برزت شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص، وقد قدم محمد وهابي، حصراً بهذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها[50].

ومن الجدير بالذكر أن المصطلحات الخاصة بالباحثة كريستيفا وإن تفردت بوضعها، إلا أنها مستقاة من علوم متعددة، فمصطلح (الإنتاجية) لا يخلو من مرجعية ماركسية، وتحديداً كتابات ماركس،

التي يتردد فيها مصطلح الإنتاج «فقد تناول ماركس بالدراسة أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله...»[51]، وترى كريستيفا، أنه «أول من انتبه إلى العمل المنتج كأهم ميزة في تحديد النظام السيميائي إلا أن ماركس اكتفى بدراسة الإنتاج من خلال مفهومي التوزيع والتبادل لا من خلال الإنتاج نفسه»[52]. ومصطلحا (النص الظاهر: phéno-texte) والنص المولَّد: Géno-texte)، مستعاران من المصطلحات التوليدية الروسية (سوبوليفاوسومجان). وهما في الحقيقة ثنائية مستقاة من النحو التوليدي التحويلي، عرفتا عند تشومسكي، بالبنية السطحية والبنية العميقة، واللتان تبرزان على مستوى النص الظاهر، أما النصّ المولَّد فهو ما يتولد عن النصّ الظاهر، وهو خارج الزمانية والشخصية، إنه - كما تقول كريستيفا - (بنينة) وليس (بنية)، تلفظاً وليس ملفوظاً، وليس دالاً وإنما جمع الدوال اللانهائي. وبهذا النصّ المولّد تعتبر كريستيفا، سيميولوجيتها قد وضعت قطيعة مع السيميولوجيا التقليدية التي مجالها النصّ الظاهر لا تتعداه. وهذه القطيعة تدعوها (الإيديولوجيم)[53].

وتكمن أهمية أبحاث كريستيفا، في قدرتها على الإجهاز على كل الأطروحات التي تعتقد بفكرة مركزية النص وانغلاقه على ذاته، فقد ارتبط النص -كما فهم من تعريفه السابق عند كريستيفا - بما يسمى بـ(الإنتاجية النصية)، وهو ما يعني أن النص نتاج لنصوص سابقة ومتزامنة، تتقاطع وتتنافى معه[54]. ويتسع مفهوم التناص عند كريستيفا على النحو الذي كان عليه عند باختين، فإذا كان الأخير يرى أنه يستحيل وجود أنواع أو خطابات تحتوي على حوارية، وأخرى تخلو منها، كما لا يميز في التناص بين نصوص أدبية وأخرى غير أدبية، وإن بقي الأدب يشكل في نظره ميداناً مميزاً للحوارية، لاسيما الرواية

منه[55]، فإن ما يميز كريستيفا، عن سلفها باختين، أنها وسعت دلالة مصطلح التفاعل النصي ومجالات اشتغاله، فمن خلال اعتبارها النص ممارسة دالة، بات النص عندها يشمل الموسيقا والإيماءة والرقص، وأصوات الباعة وضجيج المدينة، وغدا التفاعل النصي لايقتصر على التبادل الحاصل بين نصوص الكتابة الأدبية، بل حتى على التبادل الحاصل بين الكتابة والموسيقى، الحرف والرسم، الصورة والإيماءة[56]، وهو ماقصده رولان بارت حين رأى «استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. ولا فرق في ذلك: أن يكون هذاالنص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي: فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة»[57]. فضلا عن أن كريستيفا - بدراستها مظاهر التناص في أشعار لوترْيامون - تكون قد وسعت من دائرة عمل التفاعل النصي، ليشمل النثر والشعر، متجاوزة بذلك باختين، الذي رأى حضور التفاعل النصي في الشعر بدرجة أقل بكثير مما هو عليه في النثر، الذي يُعدُّ - في نظره - الميدان الحقيقي للتفاعل النصي[58].

وقد استمر حديث كريستيفا، عن مصطلح (التناص)، وأوجه استعمالاته إلى حدود كتابها (ثورة اللغة الشعرية 1974م)، الذي انتقلت بعده إلى اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين، الذين تناولوا هذا المصطلح بالإضافة والتعديل، بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم، واتضحت معالمه[59]، لعل أهمها - كما يرى بعض الباحثين(*) - تلك الأبحاث التي حولت الجدل الدائر حول هذا المفهوم النقدي من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي، والتي كانت حصيلة مساهمات يوري لوتمان، ومن بعده ميشيل ريفاتير، ولذا عرّف الأخير التناص بأنه «ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه»[60].

وأرى أن مفهوم ريفاتير، السابق لمصطلح التناص يندرج ضمن مفهوم الإنتاجية النصية عند كريستيفا، والتي تشمل المؤلف والقارئ، فـ «أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً»(62). وهذا ما اصطلح عليه في نظرية النص بـ(الذات المنتجة)، التي تعني ذات الكاتب وذات القارئ(63). ويبدو لي أن رؤية ريفاتير، للتناص بدت جديدة في نظر بعض الباحثين، كونها لم تلق من كريستيفا، اهتماماً كما ينبغي(64)، على الرغم من إشارتها – في مواضع من الكتاب – إلى دور القارئ في عملية إنتاج النص(65). ولعلّ ذلك يرجع إلى عدم هيمنة أبحاث القراءة والتلقي على تلك المرحلة، إذ لم تكن نظرية القراءة معروفة في أوساط النقد الأدبي الأوربي في منتصف الستينيات من القرن الماضي، وإن «أصبحت شائعة جداً خلال العقد الذي تلا ذلك»(66)، وما سبق هذا العقد فلا تعدو أن تكون آراء فردية، لم تتبلور بعد إلى نظرية نقدية حازت انتباه النقاد(67).

ويُعدُّ ج. جينيت، أهم من تناول (التفاعل النصي: Transtextualité) بصورة شكلت مرحلة فارقة في تاريخ هذا المصطلح ومفهومه، أطلق عليها مرحلة الهوية والولادة الثانية للمصطلح، حيث تشعب الأخير إلى مصطلحات أخرى، ضبطت جميع العلاقات المتاحة للنص، وفتحت المجال أمام تسميات أخرى لعلاقات جديدة اكتشفت لاحقاً(68).

2.1 - 3 - **التفاعل النصي** (Transtextualité):

يأتي اهتمام ج. جينيت، بالتفاعل النصي في خضم بحثه عن شعرية جديدة للنص، بديلة عن الشعرية القائمة على انغلاق النص، على أن هذه الشعرية المرتكزة على البعد العلائقي للنص الأدبي مرت – على يد ج. جينيت – بمرحلتين، الأولى: يمثلها كتابه (مدخل

لجامع النص Introduction à larchitexte، 1979)، الذي رأى فيه جينيت، أن موضوع الشعرية ليس النص منظوراً إليه في تفرده، ولكن موضوعها جامع النص، أو (الجامعية النصية: Archetextualité)، كما نقول عادة: (أدبية الأدب) ويعني ذلك مجموعة المقولات العامة، أو المفارقة - أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية، إلخ - التي ينتسب إليها أي نص فرد. أما المرحلة الثانية: فيمثلها كتابه: (أطراس Palimpsestes، 1982)، حيث تراجع فيه جينيت عمّا طرحه في كتابه الأول، جاعلاً موضوع الشعرية التّعدية النصية أو التعالي النصي للنص (Transtextualité)، ويعني به كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. وبذا صارت الشعرية عند جينيت، أكثر توسعاً، فهي تتجاوز جامع النص وتتضمنه، كأحد الأنماط الخمسة المحددة للتفاعل النصي، أو للمتعاليات النصية، كما ترجمها بعض الباحثين، وهي: التناص، والمُناص، والميتانص، والتعلق النصي، وجامع النص) [69]. ويمكننا الحديث عن هذه الأنماط بشيء من التفصيل:

- (**التناص**: Intertexte): يقر ج. جينيت - كغيره من الباحثين - بأسبقية جوليا كريستيفا، في سبر أغوار العلاقة الأولى، التي أسمتها (بالتناصية: Intertextualite)، معرفاً إياها بأنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية،وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر. وأكثر هذه الأشكال حضوراً وحرفية الممارسة العادية للاقتباس، وإن أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة، وهي اقتراض غير معلن ولكنه حرفي. وإن أقل أشكالها وضوحاً وحرفية الإلماع (التلميح)، وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما، ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدى آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لايمكن فهمه [70].

وأسبقية جوليا كريستيفا، في اجتراح مصطلح التناص لا يعني إضافتها خاصية حديثة للنص، بقدر ما يعني اكتشافها لخاصية كانت مجهولة، واقتصارها على هذه العلاقة في وصف العلاقات التفاعلية بين النصوص جعل جُلَّ الحديث عن التناص قبل ج. جينيت، هو في الأساس حديث عن التفاعل النصي، ذلك أن مصطلح التناص – قبل كتاب ج. جينيت (أطراس 1982، Palimpsestes) – كان جامعاً لكثير من علاقات التفاعل النصي المعروفة لاحقاً، من تناصة، ومُناصية، وميتانصية، وتعلق نصي، ومعمارية نصية.ليصبح التناص بعد ذلك، أكثر حصراًوتحديداً عمّا كان عليه في الماضي؛ فقد صار يشير إلى «علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر»، أو هو «الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر»، وبدرجات وأنماط مختلفة. وقد استلهم ج. جينيت أنماط هذه العلاقة التناصية من تطبيقات الاستشهاد لدى أنطوان كومبانيون، ودراسة كريستيفا، للسرقة الأدبية في أشعار لوتريامون، والتلميح والوضع الضمني للتناص لدى ريفاتير[71].

- (**النص الموازي**: Paratexte): وهي علاقة أقل وضوحاً وأكثر بعداً، وتعني علاقة النص بالكل الذي يشكله العمل الأدبي، مثل: العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والمؤشر الجنسي واسم الكاتب والعناوين الداخلية والتصدير والتذييل والحواشي والمقدمةولوحة الغلاف، وما يشملها من صور وأشكال. إضافة إلى كل العمليات التي تسبق إنتاج النص من مسودّات وملخّصات ومخطّطات وتصريحات الكاتب وكتاباته[72]. وقد أفرد ج. جينيت، لهذا النوع من العلاقات النصية كتاباً أسماه (عتبات 1987، Seuils).
- (**الميتانص**: Métatexte): وتعني علاقة التعليق والنقد التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يستشهد به أو يستدعيه، بل دون أن يسميه[73].

- (**معمارية النص**[74]: Archetexte): وهي أكثر العلاقات تجريداً وضمنية، وهي علاقة خرساء، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي، غرضه تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وبمعنى آخر، هي تلك الإشارة التي تحدد جنس النص (شعر، رواية، قصة، مسرحية،... إلخ)، والتي من شأنها أن توجه أفق توقع القارئ أثناء استقبال العمل الأدبي[75]. وقد أوقف جنيت كتابه (مدخل لجامع النص 1979، Introduction à larchitexte)؛ لدراسة هذا النوع من التفاعل النصي.
- (**التعلق النصي**: Hypertextualité): ويقصد به كل علاقة – محاكاة أو تحويل – تجمع نصاً لاحقاً بنص سابق، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق، وهو ما أسماه ج. جينيت، بالأدب من الدرجة الثانية[76]، وخصه بكتابه (أطراس 1982، Palimpsestes)، جاعلاً منه الهم الأساسي للكتاب، مستعرضاً بشكل أقل بقية أنماط التفاعل النصي الأخرى.

من الجدير بالذكر أن مصطلح (Hypertexte) هو في الأساس مصطلح خاص بالإعلاميات وعلوم الحاسوب، اقترحه تيد نيلسون، عام (1965م) اسماً للعملية المطبقة على الحاسوب، والتي تسمح بالتنقل بين المعلومات بحرية وسهولة، لاعتبار الـ (Hypertexte)، أو (الترابط النصي) مكوناً من مصادر مختلفة ومتعددة، وهناك إمكانات للربط بينها. وقد شاع هذا المصطلح بعد ذلك، ووظف في صناعة البرمجيات والموسوعات والنصوص الإلكترونية، وصار من المفاهيم المفاتيح التي تستعمل بكثرة في عالم الحاسوب[77]. وعلى الرغم من استعمال ج. جينيت، لهذا المصطلح كان متأخرا (1982م)، فقد استعمله – كما يرى سعيد يقطين – دون علم منه، أنه يوظف في الإعلاميات بمعنى

مختلف عن المعنى الذي أراده لنوع العلاقة النصية التي حددها[78]. ويلحق بمصطلح (Hypertexte) «مصطلح آخر يشكل تطويرا له، هو (Hper media)، تعدد الوسائط وفق ترجمة يقطين، والنص الرافل وفق ترجمة حسام الخطيب، ويعني دمج الرسوم والأصوات والفيديو، أو أي تشكيل آخر في منظومة ترابطية بشكل رئيسي لخزن المعلومات واستدعائها»[79]. ومع التباين المسجل بين (التعلق النصي) عند جينيت، و(الترابط النصي) المستعمل في عالم الحاسوب، إلا أنهما يرتبطان بمصطلح (التفاعل النصي) بوصفه مفهوماً جامعاً يتسع لمختلف العلاقات بين النصوص، سواء كانت لفظية أو غير لفظية، وسواء قدمت شفاهاً أو كتابة أو إلكترونياً[80]. وهذا ما يعزز وجاهة اختيار مصطلح (التفاعل النصي)، باعتباره أكثر ملاءمة وانسجاماً ودلالة من غيره من المصطلحات العربية الأخرى، التي اختيرت لتوصيف التعالقات بين النصوص.

الهوامش

(1) جيرار جينيت، طروس- الأدب على الأدب، ضمن كتاب (دراسات في النص والتناصية)، مجموعة من الباحثين، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1998، ص 125.

(2) استعمل هذا المصطلح سعيد يقطين في كتابه «انفتاح النص الروائي»، لكنه عدل عنه إلى «التفاعل النصي».

(3) استعمل هذا المصطلح المختار حسني في إحدى ترجماته لمقال عن نظرية التناص، ينظر: ب. م. دو بيازي، نظرية التناص، تر. المختار حسني، فكر ونقد، الرباط، ع 28، إبريل 2000، ص 118.

(4) ينظر: محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي - مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعةالتسفير الفني، صفاقس -تونس، د. ط، 2000، ص 53.

(5) ينظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2008، ص 346.

(6) استعمل هذا المصطلح محمد خير البقاعي في ترجمته لعدد من المقالات حول النص والتناص. ينظر: دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص 113، 126.

(7) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص 64.

(8) ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية - بحث في نماذج مختارة، سلسة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، د. ت، ص 29.

(9) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 3، 2006، ص 92، 93، 98.

(10) من الدراسات التي وظفت هذا المصطلح على سبيل التمثيل:

- التفاعل النصي في «رامة والتنين» لأدوار الخراط، ربيعة بلفقير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999/ 2000.

- التفاعل النصي في نماذج من الرواية العربية (سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي - الزمن الموحش لحيدر حيدر - ليالي ألف ليلة وليلة لنجيب محفوظ)، رشيدة الإدريسي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2008/ 2009.

- التفاعل النصي - التناصية: النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، سلسلة كتاب الرياض (السعودية)، تموز /يوليو، 2002. وهذا الكتاب عبارة عن أطروحة ماجستير، عام 2000.

- التناص: تفاعلية النصوص، عنوان غلاف مجلة ألف - المصرية، ع 4، ربيع 1984. وقد خصص هذا العدد لمجموعة من الدراسات حول التناص.

(11) ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط - مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2005، ص 96، 103.

(12) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /بيروت، ط 3، 1992، ص 138.

(13) ينظر: عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن -نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار

مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 1، 2006، ص 169.

(14) ينظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي - التناصية؛ النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2010، ص 19.

(15) تُعدُّ دراسة نهلة الأحمد (التفاعل النصي - التناصية؛ النظرية والمنهج) من الدراسات التي استبدلت مصطلح (التفاعل النصي) بمصطلح (التناص) أثناء الاستعراض التاريخي لسيرورة هذا المفهوم قبل ج. جينيت، وهو ما تجاهلته كثير من الدراسات.

(16) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 20.

(17) جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997، ص 21.

(18) ينظر: المرجع السابق، ص 21.

(19) ينظر: رولان بارت، نظرية النص، ضمن دراسات النص والتناصية، مرجع سابق، ص 33-38.

(20) ينظر: عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، إبريل 1998، ص 265، 266.

(21) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 164، أغسطس 1992، ص 220.

(22) ينظر: ميشيل أوتان، سيميائية القراءة، ضمن بحوث في القراءة والتلقي، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1998، ص 84.

(23) المرجع السابق، ص 74. وينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998، ص 123.

(24) ينظر: مشتاق عباس معن، تأصيل النص - قراءة في إيديولوجيا التناص، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط 1، 2003، ص 86.

(25) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 142.

(26) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها -الشعر المعاصر 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 183.

(27) ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد بنيوية، النادي الأدبي، الرياض/السعودية، د. ط، 1996، ص 183. نقلاً عن: نهلة الأحمد، مرجع سابق، ص 96.

(28) ميجان الرويلي، مرجع سابق، ص 136.

(29) تزفيطانطودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص 41.

(30) بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي –ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982، ص 63.

(31) ينظر: المختار حسني، مفهوم التناص - خصوصية التوظيف في الشعر الإسلامي المعاصر بالمغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2007، ص 23.

(32) رومان جاكوبسون ويوري تينيانوف، مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية –ضمن نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص 102، 103.

(33) ينظر: المختار حسني، مفهوم التناص، مرجع سابق، ص 24. وينظر: بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص 30، 31.

(34) عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 60-61، 1989، ص 77.

(35) ترجم باختين باسمه الحقيقي إلى الفرنسية عام 1977م، بينما ترجم باسمه المستعار عام 1987م، وبالإنكليزية أولا. ينظر: مارك أنجينو، التناصية، ضمن دراسات النص والتناصية، مرجع سابق، ص 62.

(36) ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 206.

(37) ينظر: جوليا كريسطيفا، مرجع سابق، ص 22.

(38) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 391، 392.

(39) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين -المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996، ص 121.

(40) ينظر: تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص 126.

(41) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص 33.

(42) ينظر: محمود المصفار، مرجع سابق، ص 25-29.

(43) ينظر: جراهام آلان، نظرية التناص، تر. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط2011، 34، ص 38.

(44) ينظر: مارك انجينو، التناصية، مرجع سابق، ص 62.

(45) ينظر: المرجع السابق، ص 59، 60.

(46) ينظر: وهابي، محمد، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة/ السعودية، ع 54، ديسمبر 2004، ص 381.

(47) جوليا كريسطيفا، مرجع سابق، ص 78.

(48) ينظر: المرجع السابق، ص 78، 79.

(49) ينظر: ليون سمفيل، التناصية، ضمن دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق ص94.

(50) ينظر: محمد وهابي، مرجع سابق، ص 382-390.

(51) عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، 1994، ص 55. كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج، ففقد خصص فصلاً في كتابه (الحلم وتأويله) أسماه «عمل الحلم»، حيث يطرح فرويد الحلم ليس كتبادل وإنما كإنتاج. ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

(52) محمود المصفار: مرجع سابق، ص 33.

(53) ينظر: عمر أوكان: مرجع سابق، ص 58، 59.

(54) ينظر: جوليا كريسطيفا، مرجع سابق، ص 21.

(55) ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1993، ص 35.

(56) ينظر: المرجع السابق، ص 35.

(57) رولان بارت، لذة النص، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب/ سورية، ط 1، 1992، ص 70.

(58) ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص 32.

(59) ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي – دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1996، ص 59.

(*) عدّ عبدالقادر بقشي آراء ريفاتير حول ارتباط التناص بالقراءة، مرحلة تحول في مسيرة التناص التاريخية، مع أن هذا الرأي –في اعتقادي الشخصي–لم يأت بجديد عن ما قالته جوليا كريستيفا حول الإنتاجية النصية. ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي - دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2007، ص 19-21.

(60) ب. م. دوبيازي، مرجع سابق، ص 116.

(61) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 123.

(62) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 33، 34.

(63) ينظر: مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر. أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، 1989، ص 107.

(64) ينظر: جوليا كريسطيفا، مرجع سابق، 49، 54.

(65) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية، تر. رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/ سورية، ط 1، 1992، ص 18.

(66) ينظر: المرجع السابق، ص 11-69.

(67) ينظر: نهلة فيصل الأحمد، مرجع سابق، ص 163.

(68) ينظر: جيرار جينيت، طروس؛ الأدب على الأدب، مرجع سابق، ص 124، 125.

(69) ينظر: المرجع السابق، ص 125، 126.

(70) ينظر: المختار حسني، مفهوم التناص، مرجع سابق، ص 40-43.

(71) ينظر: جيرار جينيت، طروس؛ الأدب على الأدب، مرجع سابق، ص 127، 128.

(72) ينظر: المرجع السابق، ص 128.

(73) يرى يقطين أن مصطلح (معمارية النص) أفضل من مصطلح (جامع النص)، الذي لا يوحي إلى المعنى الذي يرمي إليه مصطلح جينيت (Archetexe)، وأن (معمار النص) يضطلع بهذا، كون مصطلح (المعمارية) تجسد لنا صورة (الجنس الأدبي) الذي يبرز لنا من خلال البناء الفضائي للنص، ولو من خلال النظرة الأولى. ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي - من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006، ص 38.

(74) ينظر: المرجع السابق، ص 129.

(75) ينظر: المرجع السابق، ص 133=130.

(76) ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص 98، 100.

(77) ينظر: المرجع السابق، ص 98-102.

(78) نهلة فيصل الأحمد، مرجع سابق، ص 168.

(79) ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مرجع سابق، ص 102.

العقاد: عبقريته ناثراً وقاصاً

محمد فتحي فرج(*)

للعقاد أسلوبه الخاص الذي تميز به في النثر، سنلخص معالمه ونوضح بعض خصائصه ومميزاته في هذا المقال. فقد كتب العقاد المقالة، بل كان فارسها الأول الذي لا يُشَقُّ له غُبار، سواء في هذا: المقالة الأدبية ، أو السياسية، أو النقدية التي يعرض فيها لبعض الكتب وينتقدها. أو تلك المقالة التي يتعرض فيها للنقد الاجتماعي، إلى غير ذلك مما يهتم به أدب المقال بشكل عام. كما كتب العقاد الترجمة لبعض الشخصيات التي أعجب بها ، كترجمته المطولة للزعيم المصري سعد زغلول أو السياسي الباكستاني «محمد على جناح» صاحب الفضل في تأسيس الباكستان، أو فيلسوف الهند وزعيمها الروحي «غاندى» أو الزعيم الصيني «سن ياتسن». كما كتب أيضا الدراسة الأدبية المطولة حينما تعرض لحياة ابن الرومي من شعره ، وحينما طاف بأبي العلاء المعري العالم في كتابه «رجعة أبي العلاء».

أما العبقريات الإسلامية فقد كانت نهجا جديدا في أدب التراجم لعظماء الإسلام، لا أعلم من أصحاب القلم، وأرباب الفكر من لم يعجب بها ، ويشيد بمنهجها الجديد إلا الشيخ أمين الخولي – رحمه الله –.

(*) كاتب وأستاذ متفرغ بجامعة المنوفية - مصر.

والذي نريد أن نقوله - بعد هذه المقدمة - أن العقاد، وهو يكتب في كل هذه المناحي المختلفة في مواضيعها واهتماماتها، لم يتخل عن أسلوبه الذي انتهجه منذ أول مقالة نشرها سنة 1907 في صحيفة «الجريدة» التي كان يصدرها ويرأس تحريرها أحمد لطفي السيد باشا.

فما هي ملامح ومميزات هذا الأسلوب؟ يقول واحد من أقاربه في تقديمه لأول كتاب وضعه العقاد عند إعادة طبعه بعد رحيل العقاد: يعرف قارئ العقاد أن كلامه في أبسط الأمور وأهونها لا يقل شأنا عن كلامه في أعظم الأمور وأكثرها خطرا، فالعقاد هو العقاد في أبسط كتاباته وفي أكبرها شأنا ؛ وذلك لأنه عاهد نفسه منذ أن تحمل أمانة الكلمة وأمسك بالقلم أن يكون كاتبا مُفيدا نافعا، وأن تكون حياته كلها التزاما للقلم ولخدمته، ولرعاية قضاياه. فالعقاد لا يلتزم في كتابته كما قد نقول في لغة هذه الأيام، ولكنه يجعل حياته كلها التزاما للقلم ورسالته(1) ؛ ولهذا فقد تفرغ للقلم تفرغا تاما، لم يؤْثِر عليه زوجا أو ولدا أو جمع مال أو تحصيل جاه من غير وجهته.

أسلوب العقاد:

إذا كان «الرجل هو أسلوبه» فللعقاد أسلوب مميز، تعرفه وتميزه بين الأساليب الأخرى مهما تعددت وتكاثرت!

تصف الدكتورة نعمات أحمد فؤاد أسلوبه فتقول: وعملاق الفكر والأدب العربي كان بخصائصه المتميزة يمثله ويعلن عنه. أسلوب العقاد أسلوب منطقي يعتمد على المقدمات التي تفضي إلى نتائجها حتى لتحسّ إزاء مقالته أن أفكاره مرتبة ترتيبا يتميز فيه البدء والختام قبل أن يخط فيها حرفا. وأدب العقاد - كما يقول الدكتور عثمان أمين - أدب الفكرة الواعية في أرفع منازلها. وقد كان ملاك الرأي عند العقاد في الفن والأدب هو أن الفن والأدب وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان

بغير ارتفاع في طبقة الحسّ وارتفاع في طبقة التفكير، وأن التمام في مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير.

الصرامة والجد والتوقر طابع جلي في «أدب العقاد»، شعره ونثره. وأسلوب العقاد أسلوب علمي ما لم تغلب عليه طبيعة الموضوع إن كان أدبا خالصا. والجملة عنده بنيان مرصوص. والكلمة في مقاله لها موقعها الذي لا موقع غيره يكفل لها الجلال والخطر ، فهو بحق إمام من أئمة العارفين بمقامات الكلام.

وهو لا يرتاح إلى الجمل الاعتراضية، ومن ثم يدخلها في السياق، وربما كان هذا وراء إرهاق ذهنه وذهن القارئ معا. ويتحكم فيه السياق نوعا ما حين يملي عليه التعبير المختار أو يوحي به. ومع ما لأسلوبه من الطابع العلمي إلا أنه يميل إلى الإيقاع ونهاية الفواصل في غير حشو أو فضول.

وهو يؤثر المعنى على اللفظ وإن كان يستهويه السجع أحيانا في موضوعات التهكم والدعابة، كما يختاره في الموضوعات الوجدانية وما إليها مما يلحق بالأغراض ويزيدها جلاء وتوكيدا كأنه اللحن الذي يضيف إلى الكلمات ومعانيها قوة ليست للكلام الذي يسمع بغير تلحين.

وهو متعصب للفصحى، ولا يقبل التساهل فيها، ويرى أن الكتابة الإنسانية هي ما كانت باللغة الباقية ذات القواعد[2].

ويستطيع القارئ لأدبه وآثاره النثرية أن يلاحظ أن له قاموسه الخاص به والتعبيرات العقادية التي يؤثرها ويكررها كثيرا من مثل:

- من تحصيل الحاصل أن يقال كذا..
- من اللازم اللازب..
- ومجمل القول...
- وليس من المستحيل عقلا..
- ولتمحيص القول..

والملاحظ أن معظم هذه التعبيرات يمكن ردها إلى استعماله لأسلوبه الخاص الذي يعتمد على المحاجة العقلية، والأدلة المنطقية.

إعجاز في إيجاز:

كان العقاد مغرما بوضع الكلمات الموجزة التي تدل على عبقريته في تكثيف وتركيز معانٍ كثيرة في كلمات قليلة، تتميز برشاقة في العبارة، ووضوح في الفكرة، وسهولة في الأداء، ومِنْ ثمَّ سهولة في نقلها للآخرين، أو روايتها عن بعضهم، بحيث تمنحك في كلمات قصيرات ما لا تعطيكه الصفحات المُطوَّلات.

ومن العجائب والغرائب الكثيرة التي تجتمع لهذا الرجل، أنه بدأ حياته بهذا اللون من الكتابة وأنهاها به أيضا، حيث كان أول كتاب له بعنوان «خلاصة اليومية» (1911)، احتوى على كثير من الكلمات القصيرة الموجزة الدالة، أما آخر كتاب له ظهر بُعَيْدَ رحيله فقد كان بعنوان «آخر كلمات العقاد»[3] (1965)، وقد كانت آخر ما خطه قلمه في أيامه الأخيرة، جمعها سكرتيره وابن أخيه عامر العقاد تحت العنوان المتقدم. وننتقي من كتابه «خلاصة اليومية» ما يلي:

- يقول عن «المطالعة والتجارب»: التجارب لا تُقرأ في الكتب، ولكن الكتب تساعد على الانتفاع بالتجارب.
- ويقول عن «حب الظهور»: الشغف باستلفات الأنظار عام بين الناس، ولكن منهم قوما يظهر كأنهم يطلبونه بألسنتهم، وقوما كأنهم يحرزونه بالرغم منهم ومن الناس.
- وعن «تقليد النساء» يقول: النساء أكثر تقليدا لأنهن أشد غيرة، وهن أشد غيرة لأن المشاكلة بينهن في المناقب والمفاخر أقرب مما هي بين الرجال.

- وكان يرى أن: «العالم بأسره يشترك في تمثيل رواية مضحكة، وأدعى مناظرها إلى الضحك أنهم لا يضحكون من أنفسهم وهم يمثلون كأنهم جادون فيما يفعلون»!
- وفي «الرياء» يقول: ما رأيت مرائيا إلا وجدته مغتابا نماما. فالجرأة على الناس فى غيبتهم كالتزلف إليهم في حضرتهم. كلاهما علامة الجبن والصغار.
- ويقول في «نهاية الرقي»: الرقي العصري كفيل بأن يصل بالإنسان إلى درجة تكون فيها إرادته قانونه، وترفع عنه كثيرا من سلطة الحكومات عليه.
- ويقول عن «الألعاب غير الرياضية»: إذا انتشرت الألعاب غير الرياضية كالورق والدومينو والنرد والشطرنج والسيجة وأمثالها كان ذلك دليلا على كثرة البطالة (الفقر المادي)، أو نضوب مادة الحديث (فقر الفكر) في الوسط الذي تنتشر فيه، وكلاهما دليل التأخر (التخلف).

لله درك يا عقاد!

ومما جاء أيضا في «آخر كلماته» ما يلي:

- «الكلمة القصيرة يطيلها السامع بالتأمل والروية.. والكلمة الطويلة يختزنها السامع للوعي والذاكرة».
- «الشعر حياة أو سلعة؟ إن يكن حياة فهو من الروح، وإن يكن سلعة فهو من السوق»!
- «حب الحق أكرم من الصواب.. حب الحق غيّرة، وحب الصواب حساب».
- «نحب المنفعة مضطرين، ونحب الجمال مختارين.. المنفعة قيد، والجمال حرية».

- «ما حاجتنا إلى تسجيل اللامعقول ؟ أنخشى أن يزول»؟!
- «يومنا الجديد! في سنتنا المقبلة: لتكن درجة في سلم، ولا تكن دركا في منحدر»..
- «عند الحب سهر أحلى من حلم النوم، ونوم أيقظ من سهر الخلود.. عند الحب نور يطوى الشمس والقمر، وموعد يُنسي الليل والنهار.. عند الحب حياة يهون من أجلها الموت، وموت تُباعُ من أجله الحياة». وقد كانت هذه الكلمة آخر ما كتب العقاد.. كتبها قبل وفاته بيومين اثنين ولم يكتب بعدها سطرا واحدا!

ومرة أخرى: لله درك يا عقاد! رحم الله العقاد.

العقاد وفن القصة:

القصة أيضا ضرب آخر من فنون النثر، وللعقاد محاولات قليلة في القصة القصيرة منها: «أحسن حمار»، و«نادي العجول»، و«مغني المجالس»، و«العذراء والشيطان»، و«كسبنا القضية: سياسة العالم فى قرية»، و«المسرف الظريف»، وغيرها، وعلى الرغم من إعجابه بهذا الفن الأدبي حتى إنه أقبل على ترجمة مجموعة منتقاة من القصص الأمريكي الحديث، ونشرها سنة 1963 بعنوان: «ألوان من القصة الصغيرة في الأدب الأمريكي»، فإنه لم يكرس له الكثير من الجهد والوقت لإعمال قلمه فيه، اللهم إلا بعض التعريجات والصور القلمية التي كان يقدمها لنا حينما يحكي أو يسرد بعض الفصول حول سيرته الذاتية، مثل: «من فصول الشيطنة»[4]، و«شيطنة التلاميذ»[5]، وغيرها لاسيما حينما وصف مغامرته في الهرب من كيد مديره الذي شكاه إلى السلطان حسين بعنوان: «أحرج ساعة في حياتي»[6]، إلى غير ذلك.

كما أن له عدة فصول في كتابه «خواطر في الفن والقصة»[7]، الذي احتوي على أكثر من اثني عشر فصلا حول فن القصة بخلاف

قصتين قصيرتين، أولاهما بعنوان «أحسن حمار!» والثانية بعنوان: «العذراء والشيطان». وله عدة آراء حول هذا الفن ضَمَّنَها عدة فصول تحت عناوين: القصة العلمية - القصة القصيرة - القصة في القرآن - القصة الصغيرة - القصة والخرافة - القصة بين شخص المؤلف وشخوص أبطاله - قصة القصة - أعجب قصة في رأيي - أحق القصص بالقراءة - قصة أعجبتني - الأبطال قصص - قصة الربيع، وغيرها.

من إبداعه النثرى قصته «سارة»:

ستظل العلاقة بين الرجل والمرأة هي العلاقة الإنسانية الأولى التي تحظى بكثير من الاهتمام ما بقيت الحياة، إذ إنها هي ذاتها مفتاح الحياة، والمحور الرئيس الذي تدور عليه عجلتها الخالدة، منذ أن وجدت الحياة الإنسانية ممثلة في الرجل الأول والمرأة الأولى، أى منذ أن وُجِدَ أبونا آدم وأمنا حواء - عليهما السلام.

وقبل أن نتطرق إلى قصة «سارة» - من الناحية الفنية والنقدية - نتطرق أولا إلى معرفة: من هي المرأة التي جعلت العقاد يسلس قياده للقصة، ويسلم نفسه لها وهو الرجل العزوف عن كتابتها، وهو المقبل بكليته على الشعر، إلى الحد الذي جعله يقول: إن بيتا واحدا من الشعر قد يعدل قصة بأكملها! فمن يا ترى هي المرأة التي جعلته يتنازل ويكتب من أجلها قصة تدور بأكملها حول علاقته بها؟

من تكون سارة ؟

إن جاز لنا أن نسأل: مَن تكون سارة؟ فلن نجد من يجيبنا عن هذا السؤال سوى العقاد نفسه، ومن خلال القصة ذاتها، حيث يخبرنا في مستهلها أنه قد عرف سارة مُصادفة في بنسيون بمصر الجديدة، وقد ذهب إليه العقاد لزيارة صديق له (الدكتور صبري السربوني)، وتعَرَّف

إليها في وجود صاحبة البنسيون الأجنبية بعد حوار ضاحك، بل ويعطيها بطاقة باسمه ورقم تليفونه، ثم ينصرف.

وسارة - كما يذكر صديقُه ومُريدُه طاهر الجبلاوي - هى سيدة لبنانية كانت في الخامسة والعشرين من عمرها تُدّعَى «أليس داغر»، كانت تُجيد عدة لغات، ولها اطلاع - إلى حد ما - في الفلسفة والأدب، فلما سمعت اسم العقاد عرفته ؛ لأنها كانت تقرأ مقالاته في الصحف، وتسمع كلمات الإعجاب به بين أسرتها، فهي من أسرة يعمل معظم أفرادها إما بالأدب أو بالصحافة، كما كانت أمها رائدة من رواد الصحافة النسائية. فلا عجب إذن إذا بادرت بصحبة العقاد، وقدَّرته هذا التقدير، فلما كان اليوم التالي انتظرها في بيته، وإذا به يراها مقبلة في سيارة. عرفها من بعيد وهو يطل من شرفته، فأسرع إلى أدراج السلم وتلقاها بالترحيب ثم انصرفا معا إلى المكان الذي اتفقا عليه في اليوم السابق!

ثم تحكى له قصتها.. فقد تزوجت أو أرغمها أهلها على الزواج وهي في العشرين، من رجل ثري يكبرها بثلاثين عاما، فلم تسترح لهذه الزيجة.. فما كان أحراها برجل يملأ عينيها، فيحقق لها معنى الرجولة.. وتتحقق لها السعادة! لكن.. خاب حظها في الزواج.. ووجدت قلبها فارغا.. ولم تستطع صبرا لهذا الفراغ.. وسألته الحُكم العادل في قضيتها أو قصتها!

أجابها العقاد: تطلبين مني الحكم؟! أنا حكمٌ مُغرِضٌ. لا تنفعك شهادتي ولا حكمي.. لكن: قليل من ينصفُك! قالت: لست في حاجة إلى إنصاف الدنيا.. توفره لمن يريده. ثم ينصرفان ليلتقيا في اليوم التالي بمنزله.. وهكذا بدأ التعارف بينهما.

معاً فى ظلال الحب ونعيمه!

مـلأت سارة حياة العقاد سرورا ومرحا، وشغف بها، حتى إنها شغلته، بل أنسته بعض من كان يخصهم بزيارته من حين إلى حين، فتمتع إلى جواراها بسعادة لا يحلم بها إنسان. وكان للأيام السعيدة التي قضاها معها أثر كبير في أدبه، فقد خلعت عليه حُللا من الجمال والخيال، وألهبت شعوره الذي يستمد منه قلمُه شعلتَه وروعتَه، فكانت مقالاته الأدبية والسياسية في تلك الفترة تمتاز بلون جديد، وأسلوب فريد، لا يخفى على أحد.

ولاحظ سعد زغلول أن العقاد لا يغشى بيت الأمـة إلا لِماما، وكان لاينقطع عن الحضور، ولعله علم بتلك الأخبار، ففى أول مرة لقِيَ فيها العقاد بعد هذا الانقطاع سأله عن غيابه.. ثم هز رأسه وابتسم ابتسامة ذات مغزى، وقال: طيب عبدالقادر (يقصد الأستاذ عبدالقادر حمزة) لقي أمله، وأنت لقيت إيه يا أستاذ عباس؟ فسكت العقاد وكأنه لم يسمع شيئا!

ثم دارت الأيام لتبدد الأحلام!

ودارت الأيام ،وبدأ الشك يدب في هذه العلاقة، ثم يكشر عن أنيابه ليعكر صفو تلك الأيام السعيدة، ثم نشب أظافره في أحشاء ذلك الحب النضير. كان العقاد قد خبر حياة سارة، وعرف أسرارها التي أفضت بها إليه حين استراحت له، وأدرك من أحاسيسها ما بدا وما استتر منها حتى ليكاد يعرف ما يختلج في نفسها دون أن يسمعه منها.. كانت إذا لبست نوعا من الملابس يعرف لماذا تلبسه، وفي أي وقت تراه صالحا! وإذا وضعت نوعا من العطور يعرف وقته وغايتها منه. فقد كانت لها أساليب تتبعها في ملبسها وفي زينتها، لا يشاركها فيها أحد. وكان إذا نظر إلى رأسها تعرَّف على خصلاته، وتبَيَّن كل شعرة من شعراتها، كما كان يتبين أسارير، وجهها ويستشف ما وراءها من أسرار!

بداية النهاية:

رآها مُصادفةً في عرض الطريق، فلفت نظره تغيير في نظام ملبسها، وتناثر خصلات شعرها، وقد اشتم رائحة من العطر لا تستخدمه بدون غرض. فلم يستطع أن يعلل ما رآه. وبعد لحظات من هذا اللقاء سمع ابنتها الصغيرة التي كانت تلازمها تنبس بكلمات مُريبة. فدبَّ دبيبُ الشك في نفسه، وانصرف إلى منزله مكتئبا حزينا، فلم تطب له راحة، ولم يهدأ له بال، وجافى النومُ عينه.

يقول الأستاذ الجبلاوي: كنت أنزل بداره في تلك الأيام ، وأرى ماطراً على حاله من التغيير: وجْهٌ ساهمٌ تبدو عليه الحيْرة، متجهمٌ تارة وشاردٌ تارة أخرى، فصمَّمْت على أن أسأله عن هذا التغيير فلم أجرؤ، ولكني عدت فجازفت وسألته فلم يجب وظل يتكتم الأمر عليَّ، ثم عاد وأفضى إليَّ بكل شيء، ولعله وجد فيَّ الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يستعين به في موقفه الأليم هذا. كاد الشك يقتل صاحبي، ولم يكن يطلب إلا أن يقضي على الشك قبل أن يقضي عليه. وما كان يزيد من حيرة ذلك العقل الجبار الذي كان يخلق الفروض، فتتساوى في أمر سارة بين البراءة والإدانة، ولعل هذه الشكوك كانت وراء قصيدته «يوم الظنون»، التي يقول فيها:

يوم الظنون فقدت فيك تجلدي ... وحملت فيك الضيم مغلول اليد

وبكيت كالطفل الذليل أنا الذي ... ما لان في صعب الحوادث مقودي

وغصصت بالماء الذي أعددته ... للري في قفر الحياة المُجهد

لاقيت أهوال الشدائد كلها ... حتى طغت فلقيت ما لم أعهد

نارَ الجحيم إليَّ غير ذميمة ... وخذي إليك مصارعي من مرقدي

حيران أنظر في السماء وفي الثرى ... وأذوق طعم الموت غير مُصرَّد

ما أقسى الشك على قلب إنسان خاصة إذا لم يشأ أن يظلم دون بَيِّنة، ولم يشأ أيضا أن يقبل الخيانة وقد حامت حولها الشكوك. وإذا

وضعنا في اعتبارنا أنه لم يكن من السهل على من ذاق حلاوة الحب، واستمتع بالسعادة في ظلاله الوارفة، فلك أن تتخيلَ حالَه حينما يكتوي بنار الغيرة والشك في هذا الحب ؛ ومِن ثمَّ تتحول حلاوته إلى مرارة، فلا هو يُقْبِلُ على القرب ولا هو يطيقُ الفراق، فالشقاء هو المُحَصِّلة النهائية لمثل هذا الحب في حالته هذه، ولعله قد عبَّر عن هذا شِعْرًا بقوله:

هـواك كطفل فيه شـك يريـب أبـاه
لا أسـتقـر عليـه ولا أطـيـق قــلاه
ولا أزال شـقـيـا بـقـربـه ونـواه

وهكذا لم يصل العقاد إلى حال يستريح إليها ؛ إذ اليقين أمر بعيد المنال، وأن الشك مازال يخالجه ويقضّ مضجعه، فلم ير بدا من أن يقطع علاقته بسارة، ويتحمَّل ألم فراقها كيفما كان. فصارحها بالأمر، وأعاد لها صورها ورسائلها، وظنّ أنه بهذا سيستريح ، وأنَّى له وقد جرح قلبه جرحا عميقا لا سبيل إلى التئامه.

وقد أبت عليه نفسه الأبية ، أن يقبل سارة كامرأة، يستمتع بما تهبه له من مُتَع الحياة ولهوها، وقال في هذا شعرا راقيا:

تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى وأرتـاد فيك اللهو بعد التعبد
وألقاك جسمك مستباحا وطالما لقيتك جم الخوف جم التردد
رويـدك! إنـي لا أراك مليئة بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالك سمٌّ في الضلوع وعثرة تـرد مـهاد الصفو غير ممهد
إذا لم يكن بد من الكأس والطلى ففي غير بيت كان بالأمس مسجدي

ومن هذه الأبيات وخاصة البيت الأخير، تتبين معاني هذا الحب وقداسته عند صاحبه(8). وإذا قرأنا القصة التي دبجتها براعة الأستاذ العقاد نجده يختمها بقوله(9): إن كيوبيد شيطان مريد، له لؤم الشياطين ونزغاتهم ومكايدهم وكراهتهم أن يتركوا الناس هادئين وادعين ، فمن

حين إلى حين كان همّام يسمعه يهجس له ويوسوس في صدره ليسلبه ارتياحه إلى فراق سارة وقدرته على تناسيها، فلايفتأ يعاوده أبدًا بهذا السؤال: أليس من الجائز أنها وفَت لك في أيام عِشرتها واستحقت وفاءك لها، وصيانتك إياها، وغيرتك عليها؟ أليس من الجائز أنها يئست منك فزلت بعد الفراق؟! ...

وبعد.. فإن اكتواء العقاد بلهيب الحب، وابتلاءه بنيران الشك فيه، هي التي صهرت مخزونه الشعري القابع في وجدانه، ليتبخر أمواجا أثيرية، يكثفها ببراعته المعهودة، فرائِدَ شعرية، وقصائد حب غزلية، لا مثيل لها، تتغنى بها الأجيال، جيلا بعد جيل!

ومع هذا، فهو مع تألمه من تجاربه الفاشلة تلك، فإنه لم ينس أن ما أحبها وشكَّ في خيانتها، قد ألهمته بعض هذه الأشعار ؛ ولذا فإنه يهديها ما أوحت به إليه من شعر، فيقول لها في إهدائه:

إيه يا من أهدت الشعر وخانت شاعرَهْ

لك أهديه لوحيك

* * *

إيه يا من ليس يوحيه ويمسي ذاكره

لك أهديه لرعيك

* * *

هكذا أبرأ في الحالين من حَمْدِ خيانة

وأصون العهد ممن رام شعرى بصيانة

وأداري حيْرتي خافيةً أو ظاهرة

قواعد القصة:

الحرية لازمة ضرورية من لوازم الإبداع في جميع المجالات والميادين، ما في ذلك شك، سواء أكان هذا الإبداع في مجالات الآدب والفنون، أم في ميادين العلوم الإنسانية، أم في حقول العلوم الطبيعية. وكل مُخرجات العملية الإبداعية على كافة هذه المستويات إنما هي بمثابة المردود الطبيعى لممارسة هذه الحرية، أو قل: إنها هي جائزتها الكبرى(10)! وللأديب أو الكاتب - بشكل عام - أن يختار الشكل أو القالب الذي يصب فيه إبداعه على النحو الذي يسهل مهمته، ويكفل له إبداعا يرضيه ويرضى عنه ليقدمه في هذا الشكل لجمهور قرائه ومحبي إبداعه ؛ ولهذا فأنا أعتقد - بهذه المثابة - أن الإبداع الفنى بما قد يتضمنه من ثورة على القوالب الجامدة، والأشكال التقليدية الموروثة ، والكليشيهات «الجاهزة» هو - في حد ذاته - نوع من التأكيد على حرية المبدع، ومن ثمَّ التأكيد على حرية الإنسان بشكل عام؛ إذ إن المهمة الأساسية للإبداع مرتبطة بتحرير الإنسان من شروط الضرورة لينعم بآفاق الحرية التي لا نهاية لأبعادها(11).

ومع هذا، ففي يوم ما كتب الأديب القاص الأستاذ محمد فريد أبوحديد عن ضوابط ومعايير كتابة القصة فقال: أنا لا أسمى الأثر الأدبى قصة إلا إذا اجتمعت له شروط أربعة: الأول أن تشتمل على حوادث تُقصّ وتُحكَى. الثاني أن تشتمل على وصف للأشياء والأحداث. الثالث أن تشتمل على أشخاص يصورهم المؤلف تصويرا دقيقا واضحا. الرابع أن تشتمل على حوار يشيع في القصة بين هؤلاء الأشخاص. فإذا فقدت القصة شرطا من هذه الشروط لم تستحق أن تُسمّى بهذا الاسم.

فما كان من عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين إلا أن نهض للرد على الأستاذ «أبي حديد»، غير أنه لم يشأ أن يجادله كثيرا في

هذه الشروط ، مُكتفيا بأن يقرر أنه «من أنصار الحرية في الأدب ؛ هذه الحرية التي لا تؤمن بالقواعد الموضوعة والحدود المرسومة، والقيود التي فرضها أرسطاليس للأدب في العصر القديم»[12].

رأي العقاد في منهج كتابة القصة:

ويؤكد الأستاذ العقاد المعنى الذي ذهب إليه عميد الأدب العربي فيقول: لم أعالج كتابة القصة في غير قصة واحدة مطولة هي قصة «سارة»، وقصص قلائل من الحكايات أو الأماثيل القصار. ورأيي في منهج القصة أن إبلاغ مؤثراتها النفسية إلى وجدان القارئ هو كل ما يطلب من كاتبها بغير قيد مرسوم، ولا اتباع لمذهب مدرسة خاصة أو فنان معلوم. وقد قيل غير مرة أن قصة «سارة» لا تجرى على منهج القصة المتبع، ولم يقل أصحاب هذا الرأي ما المنهج المتبع الذي يعنونه، وما القانون الفني الذي يفرضه على كل كاتب ولا يُسمَحُ له بالتصرف فيه. وكل ما هنالك أن الناقد يلقي بهذا الرأي وهو يعرض في ذهنه أساليب قصص مختلفة، ويريد مني أن أوافقها جميعا في أسلوب قصة واحدة، وينسى أنني لابد أن أخالف أسلوب عشرات من القصص إذا وافقت واحدا منها. بل ينسى أنه لم يكلف نفسه التعرف على موضوع القصة في «سارة» قبل مطالبة الكاتب بالمنهج الذي يمليه عليه.. وهي قصة العلاقة في فترة محدودة من الزمن بين فتى وفتاة، فلا منهج لها غير المنهج الذى يصوِّر البواعث الظاهرة والباطنة التي عملت في تعريضها للشك والاضطراب، ثم انتهت بها إلى ختامها[13].

وهذا واحد من أعلام القصة في أدبنا العربى الحديث، قد استوعب روح العصر، وأدرك التغيرات التي واكبت التطور الجوهري الذي حدث على مستويات كثيرة في عالمنا المعاصر، سواء في العمل الصحفى أو في فن التصوير وغيره، وترتب عليها تغير ملحوظ في مفهوم الفن

القصصي فيقول[14]: لعل أهم التغييرات التي حدثت في تطور فن القصة يمكن تلخيصها في أنها لم تعد نقلا عن خبر أو تاريخ يُحذف منه أو يُضاف إليه لجذب انتباه السامع، بل أخذت القصة تبتعد شيئا فشيئا عن أن تخضع للتعريف الأفلاطوني بأن «الفن تقليد للتقليد» ؛ إذ أصبح لها وجودها المستقل، وتركت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة. فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث أو تروى أخبار السياسة التي تصنع التاريخ إلى قرائها بعد أن تحذف وتضيف شيئا لإثارة قرائها، وجذب انتباههم. وذلك شبيه تماما بما حدث في تطور الفنون التشكيلية ؛ حيث كانت دقة الفنان التشكيلي - فيما قبل - تقاس بمدى تقليده لما في العالم الخارجي ؛ وبالتالي لمدى احتفاظه بنفس النسب الموجودة في العالم الخارجي... ثم اختُرِعَت الكاميرا فأمكن لها أن تحل محل هذا النوع من الفن بسرعة فائقة، ودقة واضحة.. ومن ثم كان على الفنان التشكيلي والقصاص أن يبحثا عن مجال جديد يجرب كل منهما فيه ريشته وقلمه.

ثم يقول: وقد تصادف أنه في هذا الوقت قد بدأ يظهر الاهتمام بعلم النفس، مع التناقضات الاجتماعية التي سببها ظهور العصر الصناعي. فأخذ كل من الفن التشكيلى وفن القصة يبتعدان عن تقليد الواقع تاركيْن ذلك لآلات التصوير وللصحافة، وبدأ كل منهما يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الآلة التسجيلية، سواء كانت ممثلة في الكاميرا أو في الصحافة. وكان هذا المجال هو العالَم الداخلي للإنسان، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عالم الواقع، حتى انتهى كل منهما إلى شيء من التجريد، بل أصبح الفن التشكيلي في النصف الثاني من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والألوان، مُقتَرِبا بذلك من فن الموسيقا الذي يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات. بينما ظهرت محاولات في الرواية والقصة تحت

اسم «اللارواية» أو «اللاقصة»، وهي القصة التي تلغي الحدث تقريبا، أو لا تعتمد عليه أساسا، كما ظهرت من قبل القصة النفسية ، وما يُعرَفُ بالمنولوج الداخلي، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة[15].

وربما يمكننا أن ندرج «رواية سارة» تحت هذا النوع الجديد الذي أشار إليه الناقد والمبدع الكبير الأستاذ الشاروني، فالحدث الذي كان أساسيا وجوهريا في القصة الشفاهية توارى بتطور القصة المكتوبة، حتى إن كثيرا مما يكتب من قصص لا تستطيع أن تلخصه لسامع في أكثر من كلمات قلائل، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تُرْوَى. وهذا بالضبط ما نستشعره بعد قراءة قصة «سارة» ؛ أي أن هذاً هو فن السرد الذي يصعب تلخيصه، إنما هو قيمة فنية في حد ذاته، لا يعرف كنهها ويسبر غورها إلا من عايشها قراءة واعية، مشاركا في هذه القراءة الواعية المتأملة كاتبها، وهي ما تعرف بالقراءة الإيجابية الفاعلة، وليس مجرد التلقي السلبى لإزجاء أوقات الفراغ!

ومع هذا فقد تجد من يدرج «سارة» العقاد تحت أي فن آخر، أو لون آخر من ألوان الأدب والفن إلا أن تكون قصة بالمعنى المتعارف عليه للقصة! فقد يزعم بعضهم أنها مجرد «مذكرات شخصية» حول مرحلة معينة من مراحل حياته، أو لون من ألوان السيرة الذاتية، يستكمل بها ما كتبه حول سيرته في كتابيه: «أنا» و«حياة قلم»، رغم أنهما قد جاءا في النشر بعدها.

أمَّا رأيُنا الشخصيّ: فإن هذا العمل الأدبي يندرج تحت فن القصة، والقصة المتميزة التي لا تحاكي أي قصة أخرى في الأدب العربي، بنسيجها الأدبي الرفيع، وما اشتملت عليه من وصف وتصوير لعاطفة

الحب بشيء من العمق والتحليل الشائق للقارئ، دون إخلال بالنواحى الفنية للسرد القصصى، مع تحليلاتها النفسية للشخصيات والغوص في أعماقها؛ مما ساعد في تكثيف الضوء على شخصيات القصة المحدودة والمثيرة.

أما تعريجاتها في بعض التفصيلات بشيء من الإسهاب تارة، أو بشيء من الإيجاز تارة أخرى فكان بحرفية واضحة، وتقنية فنية لانعرفها إلا في القصص العالمي، ومع هذا ففيها كل عناصر القصة وملامحها الفنية، وإن تكن قد استمدت كثيرا من وقائعها وأحداثها من واقع حياة الكاتب نفسه، وربما أعطاها هذا ميزة أخرى، قد تفتقر إليها القصة التي ليس لها علاقة بسيرة أو مسيرة حياة كاتبها.

قصة «سارة»:

أما القصة الطويلة الوحيدة التي ألفها فهي قصة حبه الشهيرة مع بطلتها، والتي سماها «سارة» وجعلها عنوانا لهذه القصة.

وقد غاص العقاد في أعماق سارة، كما غاص أيضا في أعماق همام (بطل القصة)، إلى الحد الذي جعل من أعماق نفسيهما مسرحا لأحداث هذه القصة النفسية، التي ليس لها نظير في الأدب العربي، حتى إن بعضهم - من المدرسين والتقليديين الذين يتجاهلون حرية الأديب، ويجهلون رحابة الأدب - قد يتجاسر ويغالي في الادعاء بأنها ليست قصة!

وقد بدأ العقاد قصته «بلقطة سريعة» قصد من خلالها أمرين: أولهما: تقديم بطلته سارة بطريقة واقعية تسمح بإعطاء صور نفسية لها، هي أغنى من الوصف المباشر. ثانيا: فتح بهذه اللقطة أبواب القصة على مصاريعها، ليستخدم بعد ذلك تقنية السينما المعروفة «بتوجيه الأضواء إلى الوراء» flash-back ؛ ليعود القهقرَى فيستجمع

الخيوط، ويلقى مزيدا من الضوء على بطلي الرواية الأساسيين مُبيِّنا الأبعاد النفسية والاجتماعية والإنسانية لهذه العلاقة الخالدة بين الرجل والمرأة.. تلك التي يشترك فيها الكثيرون، وحولها أيضا يختلفون.

ومن التقنيات التي اتبعها العقاد في هذه القصة: محدودية الشخصيات؛ حتى يعطيه هذا فرصةً أكبر للاهتمام ببطلى القصة سارة وهمام والتركيز عليهما. ومنها أيضا: التمرد على التسلسل الزمني المتعارف عليه؛ ليعطيه هذا فرصة انتقاء واختيار العناصر المؤتلفة والمتسقة لتخدم وتفسر الصراع الداخلي في نفس كل من سارة وهمام. كما تمرد أيضا على البُعد الآخر المتعارف عليه مع العنصر الزمني في القص القديم، وهو البعد المكاني، ولم يعمد إلى تحديده تحديدا مقيدا له مما أتاح له الاستفادة بقدر كبير من هذا «اللاتحديد» أو هذه الحرية، بل وتوظيفها في تكثيف الاهتمام بشكل أساسي في إبراز الدواعي النفسية ، التي أدت إلى سلوك بطلي القصة، كلٌ تجاه الآخر.

شخوص القصة:

تتلخص شخوص القصة فى كل من سارة التي سميت القصة باسمها وشخصية همام المحور الثاني لهذه القصة، أما بقية الشخصيات – وهي قليلة جدا – فهي مجرد شخصيات يأتي ذكرها بشكل عابر، أو هي شخصيات مُساعِدة، تخدم الأحداث، وقد يأتي ذكرها لإبراز الشخصية الرئيسة وهي شَخصية سارة، فهند – على سبيل المثال – مع أهمية ذكرها في ثنايا القصة باعتبارها حبيبة من نوع آخر للعقاد – أقصد لهمام حسب القصة – فإنها قد أبرزت بعض المعالم الشخصية لسارة من مجرد المقابلة والمقارنة بينهما، وانظر مثلا إلى قول العقاد عنها: «وقد كان همام يحب امرأة أخرى حين التقى بسارة في بيت مريانا: يحبها الحب الذي جعله ينتظر الرسالة أو حديث التليفون كما ينتظر

العاشق موعد اللقاء. وكانا كثيرا ما يتراسلان أو يتحدثان. وكثيرا مايتباعدان ويلتزمان الصمت الطويل إيثارا للتقية، واجتنابا للقيل والقال، وتهدئة من جماح العاطفة إذا خافا عليها الانقطاع، ولكنهما في جميع ذلك كانا أشبه بالشجرتين منهما بالإنسانيْن. يتلاقيان وكلاهما على جذوره، ويتلامسان بأهداب الأغصان، أو بنفحات النسيم العابر من هذه الأوراق إلى تلك الأوراق.

كانا يتناولان من الحب كل ما يتناوله العاشقان على مسرح التمثيل ولا يزيدان. وكان يغازلها فتومئ إليه بأصبعها كالمنذرة المتوعدة، فإذا نظر إلى عينيها لم يدر أتستزيده أم تنهاه. ولكنه يدري أن الزيادة ترتفع بالنغمة إلى مقام النشوز»(16).

هند.. وسارة:

وإذا كنا قد عرفنا سارة .. من تكون؟ فلك أن تعرف أنه اختار اسم هند ليحل محل الاسم الحقيقي لامرأة أخرى، وهو على وزن هند إذا ما حسبنا التضعيف في اسم «ميّ»وهي: ماري نقولا زيادة، الأديبة اللبنانية الشهيرة، التي وفدت مع أبويها إلى مصر ليعيشوا فيها. وكان لها صالون أدبي يرتاده أعلام مصر من أرباب القلم والصحافة وأعلام الفكر والأدب والفن، ومنهم – بطبيعة الحال – عباس العقاد، فأعجب بها الرجل وبادلته – كما يلمح تارة ويصرح تارة أخرى – إعجابا بإعجاب، ورسائل برسائل. وهي إحدى شخصيات القصة.. أوردها العقاد في القصة ربما ليلقي مزيدا من الضوء على شخصية سارة، «فبضدها تعرف الأشياء» – كما يقولون.

وانظر إلى المقارنة التي عقدها العقاد بين هند وسارة في القصة أيضا، حيث يقول: ولقد كانت سارة وهند على مثالين من الأنوثة متناقضين: كلتاهما أنثى حقا لا تخرج عن نطاق جنسها، غير أنهما من

التباين والتنافر بحيث لا تتمنى إحداهما أن تحل محل الثانية، وتوشك أن تزدريها.. بل لعلهما من التباين والتنافر بحيث تتمنى كلتاهما قبسا من طبيعة الأخرى، لولا أنها تنكر الاعتراف بذلك بينها وبين نفسها، فتسمح للتمني أن يستحيل إلى نفور. فإذا كانت سارة قد خلقت وثنية في ساحة الطبيعة فهند قد خلقت راهبة في دير ، من غير حاجة إلى دير!».

ثم يواصل العقاد وصفه لهما بأسلوبه التحليليّ الكاشف لأبعاد شخصية كل واحدة منهما، فيقول: تلك مشغولة بأن تحطم من القيود أكثر ما استطاعت، وهذه مشغولة بأن تصوغ حولها أكثر ما استطاعت من قيود، ثم توشيها بطلاء من الذهب، وتُرَصِّعُها بفرائد الجوهر! الحزن الرفيع والألم العزيز شفاعة عند هند مقبولة، إذا لم تكن هي وحدها الشفاعة المقبولة. أما عند سارة فالشفاعة الأولى بل الشفاعة العليا هي النعيم والسرور! تلك يومها جمعة الآلام، وهذه يومها شم النسيم!.. تلك مولعة بمداراة نقائصها لتبدو كما تتمنى أن تكون، وهذه مولعة بكشف نقائصها لتمسح عنها وضر الخجل والمسبة، وتعرضها في معرض الزينة والمباهاة[17]!

ولكن.. لماذا الشك.. عقدة هذه القصة وذروة أحداثها؟

الشك يفضي إلى اليقين.. وهناك نظرية فلسفية لديكارت – في الشكّ – أثبت من خلالها وجوده ؛ بَيْدَ أن الجاحظ كان أسبق منه – كما يقول مؤرخو الأدب ونقاده – فى انتهاج الشك سبيلا للوصول إلى اليقين. وفي محيط حياتنا الواقعية والفنية يتردد كثيرا أن «الشك يُحْيى الغرام»، فهو إذن يزيده قوة وحيوية، لا يضعفه أو يميته! ولكن في حالات كثيرة فبدلا من أن يكون الشك وقودا للحب وزادا، فقد يكون الماء الذي يطفئ شعلته ويخمد لهيبه، مثلما هو الحال في «قصة سارة».

وحينما كتبت الدكتورة سهير القلماوي - رحمها الله - عن العقاد، في عدد الهلال الخاص الذى صدر عنه فى أبريل سنة 1966، جعلت عنوانه «سارة أو عبقرية الشك»، وهو ولا ريْبَ عنوان دالٌ موفق، حينما أدارت اهتمامها في مقالها حول عاطفة حبه القوية، وشكه الجامح، الذي سجله بشيء من الإسهاب في قصته تلك!

ولكن شك همام، أو بالأحرى شك العقاد، شك من نوع خاص.. لا يماثله شك آخر، خاصة حينما «يضع بيضه كله في سلة واحدة»؛ أي حينما تمكن حب سارة منه، وبلغ حبه لها مكانة جعلته وهو يسير في الطرقات ينظر إلى النساء ويوشك أن يتساءل.. ما بال هؤلاء؟ ولماذا خلقن؟ ومن ذا الذي ينظر إليهن؟

تقول الدكتورة سهير في هذا الصدد: يلتقي العقاد بسارة وإذا به في لقائه معها يستخرج مكنونات هذا الخلق الذي فرضه الاستبداد على شباب جيله، خلق الشك، وسوء الظن، والضياع، وإذا هذه التجربة الفذه في حياة العقاد تكون سببا لأن يخرج لنا عبقرية لعلها أولى عبقرياته إنشاء، وهي حتما أولى العبقريات معاناة: إنها تجربة الشك التي يترجم لها كما يترجم للعبقريات بنفس الأسلوب الذي يجرد العظمة تجريدا فيجعلها فوق التفاصيل أو الألوان المحلية وفوق الهنات أو الحواشي الإنسانية لتصبح عبقرية مصفاة[18].

أما لماذا شك همام في سارة فهو نفسه يجيبنا عن هذا السؤال فيقول: اثنان لا يشكان في المرأة التى يحبانها: شاب في مقتبل أيامه، مخدوع في أحلامه، مؤمن بقداسة الحبيبة على منوال عصور الفروسية، يرتفع بها إلى سماء الطهر، ويُكبرها أن تخون، وهو يُكبر نفسه في حقيقة الأمر أن يُخان! ويسمع منها أنها تمحضه الحب، وتخلص له الولاء فلايدور بخلده أن يسمع كلاما يحتمل الصدق والكذب، ويجوز

فيه الغلو والتزويق. ويتعاهدان على دوام الصفاء بقية العمر كله فلا يُخيَّل إليه أنهما إنما يتعاهدان على مستحيل ؛ لأنه يتمنى ، ولا يفرق بين ما سيكون وبين ما يتمنى أن يكون.

أما الآخر فهو رجل مطموس البصيرة، مملوء الخياشيم بالادعاء والغرور.. يؤتى إليه أنه حسب المرأة من أمنية ومطمع، فلا منصرف له عنها، ولا معدى لها إلى غيره. وإلا فماذا عساها أن تبغي عند غيره؟ إنه رضى النساء من جمال واعتدال ووفرة ومال. فإذا قنعت به فما هي بمظلومة ، وإن لم تقنع به إنها إذن لظالمة!

حسن! ولكن ألا يحدث في الدنيا أن تكون المرأة ظالمة؟

كلا !! لأن ذلك لا يسره !! وكفى ألا يسره شيء من الأشياء حتى لايكون ولا يجوز أن يكون!

ثم يعقِّب العقاد على هذا بقوله: ولم يكن همام بهذا ولا بذاك.

لم يكن شابا فى مقتبل العمر ؛ لأنه جاوز الثلاثين وأوشك أن يصعد إلى الأربعين. ولم يكن مخدوعا بهذا الضرب من الغرور ؛ لأنه موكول إلى ضروب أخرى من غرور النفوس، مطبوع على أن لا يعلق قيمته في معارض الفخر والمباهاة على رأي إنسان من النساء، أو من الرجال!

وكان قد خبر من أحوال المرأة والرجل ما أقنعه أن الخيانة بينهما ليست من الصعوبة والامتناع بحيث يتوهمان. فما من رجل كبر أو صغر إلا والمرأة واجدة بديلا منه يغنيها عنه في جميع نواحيه أو بعض نواحيه: فإن كان محبوبا ففي الرجال من هو أحب ، وإن كان مهيبا ففى الرجال من هو أهيب، وإن كان جميلا أو سريّا أو قويّا ففي الرجال من هو أجمل وأسر وأقوى. ولقد تستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير، فليس من الضروري أن تفاضل المرأة بين الحسن والأحسن والصالح

والأصلح ، وليس من الضروري - إن هى فاضلت - أن تكون مختارة مفتوحة العينين فيما تدعُ وفيما تأخذ. فقد تكون مخدوعة مسوقة ثم تستنيم إلى الخديعة ، وقد تؤثر الرجل على الرجل شهوة طريق، كما يذهب الإنسان إلى غدائه فيلقاه مطعم يُفعِمُ أنفه ببعض روائحه فيميل إليه، وقد يعافه في غير تلك الساعة.

ثم يقول العقاد وكأنه يُعِدُّ بحثا علميا عن نفسية المرأة ، ويغرق في تحليل شخصيتها وميولها وسلوكها، حتى إنه قد يلجأ إلى علوم النفس والوراثة ونظرية التطور ليدعم رأيه، ثم يقارن بين الحيوان والإنسان ليفسر ظاهرة الخيانة عند المرأة وكأنها طبع أصيل فيها، فيقول: وكان همام يعتقد أن الغش عند المرأة كالعظْمة عند فصائل الكلاب، يعضها الكلب المدلل ويدّخرها حيث يعود إليها وإن شبع جوفه من اللبن واللحم والأغذية المشتهاة ؛ لأن ألوفا من السنين قد ربت أسنانه وفكيه على قضم العظام وعَرْقِها، فهو يطلبها ليجهد أسنانه وفكيه في القضم والعَرْق، ولو لم تكن به حاجة إلى أكلها. وألوف من السنين قد غبرت على المرأة وهي تخاف وتحتال وتراوغ وترائي وتلعب بمواطن الضعف في الرجل، حتى أصبح بعض النساء ممن قويت فيهن عناصر الوراثة، وبرزت في طباعهن عقابيل الرجعة ينشدن الغش التِذاذا به، وشحذا للأسنان القديمة التي نبتت عليه.. ويسرهن أن يصنعن الشيء ويخفينه ولو لم تكن بهن حاجة إلى صنعه ولا إخفائه؛ لأن المرأة من هؤلاء تشتهي العظمة بجوع عشرين ألف سنة، وتشتهي اللحم واللبن بجوع ساعات[19].

ثم يذهب إلى تجربته مع سارة نفسها، فيقول: ولقد عرف همام سارة ، فلماذا لا يعرفها غيره؟ ولِمَ يصعب عليه أن ينال عطفها، فلماذا يصعب على غيره أن يناله[20]؟

فالصراع هنا في القصة صراع نفسي داخلي أكثر منه صراع خارجي، أو هو الصراع الداخلي الذي يتمخض عنه الصراع الخارجي السلوكى، ممثلٌ في سلوك همام نحو سارة أو العكس؛ ومن ثم لا يهمنا كثيرا هنا عنصر الزمان وعنصر المكان؛ بل ولا يهم أيضا وجود أشخاص كثيرين لتحريك الأحداث وإدارتها. بل إن الحوار أيضا قليل، يتم فقط بالقدر اللازم عند الحاجة، وفي مواقف محدودة. إنما الحوار مع النفس فهو السائد هنا، أو قُلْ: إنه البطل في هذه القصة.

ثم ينتهى إلى القول الفصل: إنه لم يكن يستبعد الغش والخيانة، وليس بين الشيء الذى لا يُسْتَبْعَدُ والشيء الذى يُتَوَقع إلا خطوة وعلامة محسوسة.

استخدم العقاد تقنية كثيرا ما نصادفها في القصص والروايات الأجنبية، وهي الاسترسال في المناقشات، التي يستثمر من خلالها الكاتب معلوماته التي حصَّلها عن طريق القراءة والاطلاع الواسع، بغض النظر عن انتمائها إلى أي حقل معرفي كان - وذلك طبقا لطبيعة الأحداث والملابسات التي تحيط بالشخصيات - ويوظف ذلك كله في خدمة العمل الأدبي. فقد يستعرض معلومات وتفاصيل قانونية، ثم يذهبُ في تقليب الأمر على وجوهه وكأنه باحث في القانون. وقد يكون الحدثُ مُتعلقا بأمور طبية، فيتجه لمناقشتها وكأنه طبيب حاذق متخصص فيما يناقشه ويذكره من أمور.. وهكذا. ونظرا للتخصص الأصلي للروائي الكبير إسحق أسيموف في حقل «الكيمياء الحيوية»، فقد كان يُسْهبُ في مناقشة مسائل مرتبطة بهذا المجال العلمي في رواياته وقصصه، وقد يبني عقدة الراوية أو ذروة أحداثِها على مسألة علمية، ثم يشرعُ فى حلها عن طريق مناقشة هذه المسألة العلمية بشيء من التؤدة والتفصيل، وكأنه في قاعة درس أو في مختبر علمي.

ولما كان محصول الأستاذ العقاد من العلوم - بشكل عام - وعلم النفس - بشكل خاص - يمثل الشيء الكثير، في الوقت الذي تماسّ مسائل الشك والخيانة - المرتبطة بأحداث الرواية - هذا الحقل من العلوم الإنسانية - بشكل مباشر - فلا مفر من مناقشتها وتحليل أحداثها اعتمادا على المعلومات المرتبطة بهذا العلم، وقد استرسل العقاد في هذا الجانب، ولا ننسى أن له كتابا - من أوائل ما نُشِر له من كتب - حول المرأة بعنوان: «الإنسان الثاني أو المرأة» الذي أصدره سنة (1912م) كما أن له في أخريات حياته كتابا آخر بعنوان: «المرأة فى القرآن الكريم»، الذي أصدره سنة (1960م) وقامت بسببه بينه وبين الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، معركة فكرية حامية الوطيس، زعمت فيه الدكتورة أن الكتاب بهذه الصورة وإن كان فعلا عن المرأة فإنه عن «المرأة في ذهن الأستاذ العقاد» وليس: «المرأة في القرآن الكريم» كما يشير عنوان الكتاب، وقد كان في هذا الرأي النقدي - على قصره ووضوحه - ما فيه من القسوة والمغالاة التي قابلها العقاد بقسوة أشد ومغالاة أكبر في الرد ؛ مما جعل الدكتورة تعلن انسحابها من هذه المعركة، التي لا يعلم إلا الله وحده كيف كانت تنتهي إذا استمر السجال بينهما حول هذه القضية؟!

ليس بعد الشك ذنب!

بعد أن تمكن الشك من همام كان قرار القطيعة.. فلسان حاله يقول ليس بعد الشك ذنب.. إلا أنه لم يكن قرارا سهلا.. .. لاسيما وأنه لم يصل بعد إلى أدلة دامغة بخيانتها له ؛ ولذا فقد كان يقلب الأمر على وجوهه من وقت إلى آخر، ويعيد النظر المرة بعد الأخرى، ويُقدِّمُ رجلا ويؤخرُ الثانية.. إلى أن انتهى إلى قرار لا رجعة فيه وهو القطيعة.. حتى يستريح من عذاب التأرجح بين الإقدام والإحجام.. ومع هذا فلم تُرِحْه

القطيعة، ولك أن تستشف هذا من قوله: فليس سبيلك أن تعلم أنه آثر القطيعة وحمد مغبتها واستمرأ مذاقها، وإنما سبيلك أن تعلم أنه لا قرار له على ما كان فيه، وأنه مدفوع إلى الهرب منه كما يندفع الهارب من النمر إلى التمساح[21]!

وبعد.. هل نقول كما يقول الناقد الأمريكي ليون إيدل Leon Edel حول دوافع العقاد من كتابة هذه الرواية اليتيمة حول حبه الفاشل لسارة - على الرغم من تفضيله للشعر كأداة تعبير أثيرة لديه - كمتنفس ووسيلة للتطهير وإعادة التوازن، لاسيما وأن في هذا اللون من التعبير الأدبي فرصة هائلة للسرد والحكي والمقارنة والتحليل بالنظر إلى فن القصيد الذي يبتعد كثيرا عن هذه المقاصد، حيث يقول: «لقد أشهر علم نفس الأنا Ego كيفية استخدام المبدعين إبداعهم لمجابهة وتبديد حالات عدم التوازن في كيانهم الداخلي.. فالفن يستطيع غالبا أن يخدم كحافز إبداعي يقود إلى معالجة لاواعية للنفس، كالأحلام التي تبيِّن أنها تلعب دورا في تبديد النزاعات الداخلية وحالات القلق. وبهذا يكون الفن - كما افترض فرويد من حيث الجوهر - نتاج العصاب، ولكنه يمكن أن يكون أيضا تعبيرا عن إرادة الفنان باتجاه الصحة»[22]، كما نعتقد في حالة العقاد، حينما أصر على كتابة «سارة»، على الرغم مما سببته له بطلتُها من آلام وإيلام! ألم يؤثر عن أفلاطون العظيم أن الكتابة، أو التعبير الإبداعي بشكل عام، نوع من التطهير؟

الهوامش

(1) محمود أحمد العقاد (1968). من مقدمة كتاب العقاد: «خلاصة اليومية والشذور». ص 5.

(2) د. نعمات أحمد فؤاد (1964). مجلة «المجلة». عدد يونيو . ص 20.

(3) عامر العقاد (1974). آخر كلمات العقاد. الطبعة الثالثة. دار الشعب. القاهرة.

(4) عباس العقاد (1964). حياة قلم. سلسلة كتاب الهلال، العدد رقم 165. دار الهلال بمصر. ص 137.

(5) عباس العقاد (1964). أنا. سلسلة كتاب الهلال، العدد رقم 160. دار الهلال بمصر. ص 85.

(6) المصدر السابق ، ص 152.

(7) عباس العقاد (1973). خواطر في الفن والقصة. دار الكتاب اللبناني. بيروت.

(8) طاهر الجبلاوى (1967). العقاد وأنا. الناشر صبري غنيم. القاهرة. ص 111.

(9) عباس العقاد (1985). سارة. دار المعارف بمصر. سلسلة اقرأ العدد رقم 108. ص172.

(10) د. محمد فتحى فرج (2014). طه حسين وقضايا العصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر. ص 35.

(11) د. جابر عصفور (2014). وظيفة الإبداع مرتبطة بتحرير الإنسان من شروط الضرورة. مقال في مجلة «دبى الثقافية» . مايو 2014، ص 17.

(12) د. عز الدين إسماعيل (1973). مقال في مجلة «الثقافة»، عدد ديسمبر ، ص 61.

(13) المصدر السابق رقم (4)، ص 128.

(14) يوسف الشارونى (1977). القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا. سلسلة كتاب الهلال، العدد رقم 316. دار الهلال بمصر. ص 13.

(15) المصدر السابق ، ص 14.

(16) عباس العقاد (1985). سارة. دار المعارف بمصر. سلسلة اقرأ العدد رقم 108. ص141.

(17) المصدر السابق ، ص 144.

(18) د. سهير القلماوي (1967). سارة أو عبقرية الشك. مقال في مجلة الهلال، عدد إبريل 1967، ص 156.

(19) المصدر السابق، ص 149.

(20) المصدر السابق، الموضع نفسه.

(21) المصدر السابق ، ص 75.

(22) ليون إيدل (2009). الأدب وعلم النفس. مقال من ترجمة د. فؤاد عبد المطلب. مجلة «الرافد» العدد 143، يوليو 2009، ص 45.

التشكيل الفني وأبعاده الجمالية في رائية التهامي «يا كوكباً مَا كانَ أقصرَ عمرِه»

محمود علي عبدالمعطي (*)

مقدمــة:

لقدْ رأى الباحثُ أنْ يختارَ قصيدةَ التِّهامِي(*) - واختيارُ المرءِ وافرُ عقلِهِ كمَا يقولُ القدماءُ- في رثاءِ ابنِه «يَا كوكباً مَا كانَ أقصرَ عمرِهِ»؛ لإجراءِ هذهِ الدِّراسةِ؛ لأنَّهَا تُعَدُّ منْ أشهرِ قصائدِ الرِّثاءِ فِي الشِّعرِ العربيِّ كلِّه قديمِهِ وحديثِهِ، ولذَا كانَتْ سببَ ذيوعِ صيتِ التِّهامِي، بلِ المدخلَ الرَّئيسَ لشهرتِهِ، وهِي تقفُ جنباً إلَى جنبٍ مع مراثي العربِ المشهورةِ؛ كمرثيَّةِ أبِي ذؤيبٍ الهذلِي الَّتِي يرثِي فيهَا أبناءَهُ السَّبعةَ الَّذينَ ماتُوا فِي عامٍ واحدٍ، ومرثيَّةِ ابنِ الرُّومِي لابنِهِ الأوسطِ محمَّد، ومرثيَّةِ أبِي العلاءِ المعرِّي لصديقِهِ الفقيهِ الحنفيّ(1)، فضلاً عنْ كثيرٍ منْ آراءِ الأدباءِ والنُّقَّادِ فِي القديمِ والحديثِ، والَّتِي تضمَّنَتْ ثناءً عطراً علَى القصيدةِ(2). وقدْ وردَتْ فِي كثيرٍ منْ كتبِ المختاراتِ فِي العصرِ الحديثِ؛ كمختاراتِ البارودي(3)، والمنتخبِ منْ أشعارِ العربِ للدُّكتور طه حسين وآخرين(4). كمَا قامَ بعضُ الأدباءِ فِي مطلعِ العصرِ الحديثِ

(*) أستاذ الأدب العربي كلية الآداب - جامعة أسيوط - كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى.

بشرحِهَا؛ فشرحَهَا محمود شريف فِي كتابِهِ: «التَّعليقاتُ الشَّريفيَّةُ علَى مجموعةٍ منَ القصائدِ الحكميَّة»[5].

وعندَمَا وقعَ اختيارِي أيضاً، علَى هذه القصيدة؛ فإنَّ الأملَ كانَ يحدونِي فِي إضافة شيء جديدٍ إلَى مَا كُتِبَ عنْ ذلكَ الشَّاعرِ، عنْ طريقِ دراستِهَا دراسةً تقومُ علَى إبرازِ الجوانبِ الفنِّيَّةِ والجماليَّة، وهذَا الهدفُ يدخلُ فِي إطارِ النَّقدِ التَّطبيقيِّ بوصفهِ تطبيقاً للمنهجِ الفنِّيِّ فِي النَّقدِ[6]؛ ذلكَ المنهجُ الَّذِي يهتمُّ بالتَّركيزِ علَى العناصرِ الشِّعريَّة الخالصة المكوِّنة للقصيدةِ - منْ حيثُ البناءُ، والخيالُ والصُّورةُ، والأسلوبُ واللُّغةُ، وموسيقَى الشِّعر - بعيداً عنِ النَّظرِ فِي ظروف الفنَّانِ وحالاتهِ النَّفسيَّة، وبعيداً عنِ النَّظرِ إلَى بيئته وعصرِهِ[7]. إنَّ مهمَّةَ الدَّارسِ الأساسيَّةَ تتحدَّدُ فِي تحليلِ عناصرِ الشَّكلِ الفنِّي وإدراكِ نسقِهَا، بمنهجٍ قادرٍ علَى أنْ يرَى فيهَا الأبعادَ المختلفةَ؛ وليكتشفَ الخصوصيَّةَ الَّتِي تميِّزُ هذَا العملَ عنْ غيرِهِ[8].

القصيدةُ

قالَ التِّهاميُّ يرثِي ولدَهُ (أبَا الفضلِ)، وقدْ تُوفِّي بالرَّملةِ صغيراً(*): (بحرُ الكاملِ)

1 - حُكْمُ المنْيَّة في الْبَرِيَّة جَارِ ... مَا هَذه الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ

2 - بَينَا يُرَى الإنْسَانُ فيهَا مُخْبِراً ... حَتَّى يُرَى خَبَراً مِنَ الأَخْبَارِ

3 - طُبِعَتْ عَلَى كَدَرٍ وَأَنْتَ تُرِيدُهَا ... صَفْواً مِنَ الأَقْذَاءِ وَالأَكْدَارِ

4 - وَمُكَلِّفُ الأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا ... مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارِ

5 - وَإذَا رَجَوتَ الْمُسْتَحِيلَ فَإنَّمَا ... تَبْنِي الرَّجَاءَ عَلَى شَفِيرٍ هَارِ

6 - فَالْعَيشُ نَومٌ وَالْمَنيَّةُ يَقْظَةٌ ... وَالْمَرْءُ بَيْنَهُمَا خَيَالٌ سَارِ

7 - وَالنَّفْسُ إنْ رَضِيَتْ بِذَلكَ أَو أَبَتْ ... مُنْقَادَةٌ بِأَزِمَّةِ الْمِقْدَارِ

8 - فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالاً إنَّمَا ... أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ

9 - وَتَرَاكَضُوا خَيلَ الشَّبَابِ وَبَادِرُوا ... أَنْ تُسْتَرَدَّ فَإنَّهُنَّ عَوَارِ

10 - فَالدَّهْرُ يَخْدَعُ بِالْمُنَى وَيَغُصُّ إنْ ... هَنَّا وَيَهْدِمُ مَا بَنَى بِبَوَارِ

11 - لَيسَ الزَّمَانُ وَإنْ حَرَصْتَ مُسَالِماً ... خُلُقُ الزَّمَانِ عَدَاوَةُ الأَحْرَارِ

12 - إنِّي وُتِرْتُ بِصَارِمٍ ذِي رَونَقٍ ... أَعْدَدْتُهُ لِطِلاَبَةِ الأَوْتَارِ

13 - أُثْنِي عَلَيه بِإثْرِهِ وَلَو أَنَّهُ ... لَمْ يُغْتَبَطْ أَثْنَيتُ بِالآثَارِ

14 - يَا كَوكَباً مَا كَانَ أَقْصَرَ عُمْرَهُ ... وَكَذَاكَ عُمْرُ كَوَاكِبِ الأَسْحَارِ

15 - وَهِلاَلَ أَيَّامٍ مَضَى لَمْ يَسْتَدِرْ ... بَدْراً وَلَمْ يُمْهَلْ لِوَقْتِ سِرَارِ

16 - عَجِلَ الْخُسُوفُ عَلَيه قَبْلَ أَوَانِهِ ... فَمَحَاهُ قَبْلَ مَظَنَّةِ الإبْدَارِ

17 - وَاسْتُلَّ مِنْ أَتْرَابِهِ وَلِدَاتِهِ   كَالْمُقْلَةِ اسْتُلَّتْ مِنَ الأَشْفَارِ

18 - فَكَأَنَّ قَلْبِي قَبْرُهُ وَكَأَنَّهُ   فِي طَيِّهِ سِرٌّ مِنَ الأَسْرَارِ

19 - إِنْ يُحْتَقَرْ صِغَراً فَرُبَّ مُفَخَّمٍ   يَبْدُو ضَئِيلَ الشَّخْصِ لِلنُّظَّارِ

20 - إِنَّ الْكَوَاكِبَ فِي عُلُوِّ مَحَلِّهَا   لَتُرَى صِغَاراً وَهْيَ غَيْرُ صِغَارِ

21 - وَلَدِي الْمُعَزَّى بَعْضُهُ فَإِذَا مَضَى   بَعْضُ الْفَتَى فَالْكُلُّ فِي الآثَارِ

22 - أَبْكِيهِ ثُمَّ أَقُولُ مُعْتَذِراً لَهُ:   وُفِّقْتَ حِينَ تَرَكْتَ أَلأَمَ دَارِ

23 - جَاوَرْتُ أَعْدَائِي وَجَاوَرَ رَبَّهُ   شَتَّانَ بَيْنَ جِوَارِهِ وَجِوَارِي

24 - أَشْكُو بُعَادَكَ لِي وَأَنْتَ بِمَوْضِعٍ   لَوْلاَ الرَّدَى لَسَمِعْتَ فِيهِ سِرَارِي

25 - وَالشَّرْقُ نَحْوَ الْغَرْبِ أَقْرَبُ شُقَّةً   مِنْ بُعْدِ تِلْكَ الْخَمْسَةِ الأَشْبَارِ

26 - هَيْهَاتَ قَدْ عَلِقَتْكَ أَشْرَاكُ الرَّدَى   وَاغْتَالَ عُمْرَكَ قَاطِعُ الأَعْمَارِ

27 - وَلَقَدْ جَرَيْتَ كَمَا جَرَيْتُ لِغَايَةٍ   فَبَلَغْتَهَا وَأَبُوكَ فِي الْمِضْمَارِ

28 - وَإِذَا نَطَقْتَ فَأَنْتَ أَوَّلُ مَنْطِقِي   وَإِذَا سَكَتُّ فَأَنْتَ فِي إِضْمَارِي

29 - أُخْفِي مِنَ الْبُرَحَاءِ نَاراً مِثْلَمَا   يَخْفَى مِنَ النَّارِ الزِّنَادُ الْوَارِي

30 - وَأُخَفِّضُ الزَّفَرَاتِ وَهْيَ صَوَاعِدٌ   وَأُكَفْكِفُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ جَوَارِ

31 - وَشِهَابُ نَارِ الْحُزْنِ إِنْ طَاوَعْتَهُ   أَوْرَى وَإِنْ عَاصَيْتَهُ مُتَوَارِ

32 - وَأَكُفُّ نِيرَانَ الأَسَى وَلَرُبَّمَا   غَلَبَ التَّصَبُّرُ فَارْتَمَتْ بِشَرَارِ

33 - ثَوْبُ الرِّيَاءِ يَشِفُّ عَمَّا تَحْتَهُ   وَإِذَا الْتَحَفْتَ بِهِ فَإِنَّكَ عَارِ

34 - قَصُرَتْ جُفُونِي أَمْ تَبَاعَدَ بَيْنَهَا   أَمْ صُوِّرَتْ عَيْنِي بِلاَ أَشْفَارِ

35 - جَفَتِ الْكَرَى حَتَّى كَأَنَّ غِرَارَهُ   عِنْدَ اغْتِمَاضِ الْعَيْنِ حَدُّ غِرَارِ

36 - وَلَو استَزَارَتْ رَقْدَةٌ لَرَمَى بِهَا ... مَا بَينَ أَجْفَانِي إلَى التَّيَّارِ
37 - أُحْيِي لَيَالِي التَّم وَهْيَ تُميتُنِي ... وَيُميتُهُنَّ تَبَلُّجُ الأَسْحَارِ
38 - حَتَّى رَأَيتُ الصّبْحَ يَرْفَعُ كَفَّهُ ... بِالضَّوءِ رَفْرَفَ خَيمَةً كَالْقَارِ
39 - وَالصُّبْحُ قَدْ غَمَرَ النُّجُومَ كَأَنَّهُ ... سَيلٌ طَغَى فَطَمَا عَلَى النُّوَّارِ
40 - لَو كُنْتَ تُمْنَعُ خَاضَ دُونَكَ فتْيَةٌ ... مِنَّا بِحَارَ عَوَامِلٍ وَشِفَارِ
41 - وَدَحَوا فُوَيقَ الأَرْضِ أَرْضاً مِنْ دَمٍ ... ثُمَّ انْثَنَوا فَبَنَوا سَمَاءَ غُبَارِ
42 - قَومٌ إِذَا لَبِسُوا الدُّرُوعَ حَسِبْتَهَا ... سُحُباً مُزَرَّرَةً عَلَى أَقْمَارِ
43 - وَتَرَى سُيُوفَ الدَّارِعينَ كَأَنَّهَا ... خُلُجٌ تَمُدُّ بِهَا أَكُفُّ بِحَارِ
44 - لَو أَشْرَعُوا أَيمَانَهُمْ مِنْ طُولِهَا ... طَعنُوا بِهَا عِوَضَ الْقَنَا الْخَطَّارِ
45 - شُوسٌ إِذَا عَدمُوا الْوَغَى انْتَجَعُوا لَهَا ... مِنْ كُلِّ أَوبٍ نُجْعَةَ الأَمْطَارِ
46 - جَنبُوا الْجِيَادَ عَلَى الْمَطِيِّ وَرَاوَحُوا ... بَينَ السُّرُوجِ هُنَاكَ وَالأَكْوَارِ
47 - فَكَأَنَّمَا مَلأُوا عِبَابَ دُرُوعِهِمْ ... وَغُمُودَ أَنْصُلِهِمْ سَرَابَ قِفَارِ
48 - وَكَأَنَّ مِنْ صُنْعِ السَّوابِغِ عَزَّهُ ... مَاءُ الْحَدِيدِ فَصَاغَ مَاءَ قَرَارِ
49 - زَرداً فَأَحْكَمَ كُلَّ مُوصِلِ حَلْقَةٍ ... بِحُبَابَةٍ فِي مَوضِعِ الْمِسْمَارِ
50 - فَتَسَرْبَلُوا بِمُتُونِ مَاءٍ جَامِدٍ ... وَتَقَنَّعُوا بِحُبَابِ مَاءٍ جَارِ
51 - أُسْدٌ وَلَكِنْ يُؤْثِرُونَ بِزَادِهِمْ ... وَالأُسْدُ لَيسَ تَدِينُ بِالإِيثَارِ
52 - يَتَزَيَّنُ النَّادِي بِحُسْنِ وُجُوهِهِمْ ... كَتَزَيُّنِ الْهَالاتِ بِالأَقْمَارِ
53 - يَتَعَطَّفُونَ عَلَى الْمُجَاوِرِ فِيهِمُ ... بِالْمُنْفِسَاتِ تَعَطُّفَ الأَظْآرِ
54 - مِنْ كُلِّ مَنْ جَعَلَ الظُّبَا أَنْصَارَهُ ... وَكَرُمْنَ فَاسْتَغْنَى عَنْ الأَنْصَارِ

55 - وَإِذَا هُوَ اعْتَقَلَ الْقَنَاةَ حَسِبْتَهَا صِلاً تَأَبَّطَهُ هِزَبْرٌ ضَارِ
56 - وَاللَّيْثُ إِنْ ثَاوَرْتَهُ لَمْ يَعْتَمِدْ إِلاَّ عَلَى الأَنْيَابِ وَالأَظْفَارِ
57 - زَرَدُ الدِّلاَصِ مِنَ الطِّعَانِ بِرُمْحِهِ مِثْلُ الأَسَاوِرِ فِي يَدِ الإِسْوَارِ
58 - وَيَجُرُّ حِينَ يَجُرُّ صَعْدَةَ رُمْحِهِ فِي الْجَحْفَلِ الْمُتَضَايِقِ الْجَرَّارِ
59 - مَا بَيْنَ تُرْبٍ بِالدِّمَاءِ مُضَمَّخٍ زَلِقٍ وَنَقْعٍ بِالطِّرَادِ مُثَارِ
60 - وَالْهُونُ فِي ظِلِّ الْهُوَيْنَى كَامِنٌ وَجَلاَلَةُ الأَخْطَارِ فِي الإِخْطَارِ
61 - تَنْدَى أَسِرَّةُ وَجْهِهِ وَيَمِينِهِ فِي حَالَةِ الإِعْسَارِ وَالإِيسَارِ
62 - وَيَمُدُّ نَحْوَ الْمَكْرُمَاتِ أَنَامِلاً لِلرِّزْقِ فِي أَثْنَائِهِنَّ مَجَارِي
63 - يَحْوِي الْمَعَالِي غَالِباً أَوْ خَالِباً أَبَداً يُدَانِي دُونَهَا وَيُدَارِي
64 - قَدْ لاَحَ فِي لَيلِ الشَّبَابِ كَوَاكِبٌ إِنْ أُمْهِلَتْ آلَتْ إِلَى الإِسْفَارِ
65 - وَتَلَهُّبُ الأَحْشَاءِ شَيَّبَ مَفْرِقِي هَذَا الضِّيَاءُ شُوَاظُ تِلْكَ النَّارِ
66 - شَابَ الْقَذَالُ وَكُلُّ غُصْنٍ صَائِرٌ فَيْنَانُهُ الأَحْوَى إِلَى الإِزْهَارِ
67 - وَالشِّبْهُ مُنْجَذِبٌ فَلِمْ بِيضُ الدُّمَى عَنْ بِيضِ مَفْرِقِهِ ذَوَاتُ نِفَارِ
68 - وَتَوَدُّ لَوْ جُعِلَتْ سَوَادَ قُلُوبِهَا وَسَوَادُ أَعْيُنِهَا خِضَابُ عِذَارِي
69 - لاَ تَنْفُرُ الظَّبْيَاتُ عَنْهُ فَقَدْ رَأَتْ كَيفَ اخْتِلاَفُ النَّبْتِ فِي الأَطْوَارِ؟
70 - شَيْئَانِ يَنْقَشِعَانِ أَوَّلَ وَهْلَةٍ: ظِلُّ الشَّبَابِ وَخُلَّةُ الأَشْرَارِ
71 - لاَ حَبَّذَا الشَّيبُ الْوَفِيُّ، وَحَبَّذَا ظِلُّ الشَّبَابِ الْخَائِنِ الْغَدَّارِ
72 - وَطَرِي مِنَ الدُّنْيَا الشَّبَابُ وَرَوقُهُ فَإِذَا انْقَضَى فَقَدِ انْقَضَتْ أَوطَارِي
73 - قَصُرَتْ مَسَافَتُهُ وَمَا حَسَنَاتُهُ عِنْدِي وَلاَ آلاَؤُهُ بِقِصَارِ

74 - نَزْدادُ هَمّاً كُلَّمَا ازْدَدْنَا غِنَىً ... وَالْفَقْرُ كُلُّ الْفَقْرِ في الإكْثَارِ

75 - مَا زادَ فَوقَ الزَّادِ خُلْفٌ ضَائعٌ ... في حَادثٍ أَو وَارثٍ أَو عَارِ

76 - إنِّي لأَرْحَمُ حَاسدَيَّ لحَرِّ مَا ... ضَمّتْ صُدُورُهُمُ منَ الأَوْغَارِ

77 - نَظَرُوا صَنيعَ الله بي فَعُيُونُهُمْ ... في جَنَّةٍ وَقُلُوبُهُمْ في نَارِ

78 - لا ذَنْبَ لي قَدْ رُمْتُ كَتْمَ فضَائلي ... فَكَأَنَّمَا بَرْقَعْتُ وَجْهَ نَهَارِ

79 - وَسَتَرْتُهَا بتَوَاضُعي فَتَطَلَّعَتْ ... أَعْنَاقُهَا تَعْلُو عَلَى الأَسْتَارِ

80 - وَمنَ الرِّجَالِ مَعَالمٌ وَمَجَاهلٌ ... وَمنَ النُّجُوم غَوَامضٌ وَدَرَاري

81 - وَالنَّاسُ مُشْتَبهُونَ في إيرَادهمْ ... وَتَفَاضُلُ الأَقْوَام في الإصْدَارِ

82 - عَمْري لَقَدْ أَوطَأْتُهُمْ طُرُقَ الْعُلا ... فَعَمُوا فَلَمْ يَقْفُوا عَلَى آثَاري

83 - لَو أَبْصَرُوا بقُلُوبهمْ لاَسْتَبْصَرُوا ... وَعَمَى الْبَصَائر منْ عَمَى الأَبْصَارِ

84 - هَلاَّ سَعَوا سَعْيَ الْكرَام فَأَدْرَكُوا ... أَو سَلَّمُوا لمَوَاقع الأَقْدَارِ

85 - ذَهَبَ التَّكَرُّمُ وَالْوَفَاءُ منَ الْوَرَى ... وَتَصَرَّمَا إلاَّ منَ الأَشْعَارِ

86 - وَفَشَتْ خيَانَاتُ الثِّقَات وَغَيرهمْ ... حَتَّى اتَّهَمْنَا رُؤْيَةَ الأَبْصَارِ

87 - وَلَرُبَّمَا اعْتَضَدَ الْحَليمُ بجَاهلٍ ... لاَ خَيرَ في يُمْنَى بغَير يَسَارِ

88 - لله دَرُّ النَّائبَات فَإنَّهَا ... صَدَأُ اللِّئَام وَصَيقَلُ الأَحْرَارِ

89 - هَلْ كُنْتَ إلاَّ زُبْرَةً فَطَبَعْنَني ... سَيفاً وَأَطْلَقَ صَرْفُهُنَّ غرَاري؟

90 - زَمَنٌ كَأُمِّ الْكَلْب تَرْأَمُ جرْوَهَا ... وَتَصدُّ عَنْ وَلَد الْهزَبْر الضَّاري

الدِّراسةُ الفنيِّةُ

أولاً - بناءُ القصيدة:

إنَّ ظاهرةَ البناءِ الشِّعريِّ قائمةٌ فِي طريقةِ نظمِ القصيدة، وفِي الاعتباراتِ الأساسيَّةِ الخاصَّةِ بمفهومِ العملِ الشِّعريِّ[9]، وقدْ ذكرَ الدُّكتور محمد حسن عبدالله، فِي صددِ تعريفِه للبناء، أنَّهُ عنصرٌ حيوِي يتمثَّلُ فِي التَّأثيرِ المتبادلِ بينَ عناصرِ القصيدةِ الأُخرَى[10]؛ بوصفه عنصراً فنِّيّاً قائماً بذاته، «وهِي جميعاً مجرَّدُ وسائلَ يصلُ بهَا الأديبُ إلَى هدفه الفنِّيِّ المتمثِّلِ فِي كيانِ العملِ الفنِّي»[11]. هذَا، وعلَى الرَّغمِ منْ أنَّ الشَّكلَ الفنِّيَّ لنموذجِ القصيدةِ العربيَّةِ القديمةِ والممثَّلِ فِي اشتماله علَى أكثرَ منْ موضوع، فإنَّهُ لمْ يكُنِ السِّمةَ الغالبةَ لكلِّ القصائد؛ فقدْ لوحظَ أنَّ بعضَ القصائدِ لمْ تكنْ تلتزمُهُ التزاماً تامّاً، مثلَ قصائدِ الرِّثاءِ، الَّتي تدورُ غالباً، حولَ موضوعٍ واحد، وهوَ إظهارُ التَّفجُّعِ علَى الميِّتِ وتأبينِهِ[12]، وتنتمِي قصيدةُ التِّهامِيِّ الَّتِي بينَ أيدينَا، إلَى هذَا النَّوعِ الأخيرِ.

أ - عنوانُ القصيدة:

ممَّا لاَ شكَّ فيهِ أنَّ تحليلَ عنوانِ عملٍ مَا سيكونُ مختلفاً، منهجيّاً وإجرائيّاً، عنْ تحليلِ عمله، ولقدْ أولَتِ الدِّراساتُ الأدبيَّةُ والنَّقديَّةُ الحديثةُ أهميَّةً كبرَى للعنوانِ، بوصفه مصطلحاً إجرائيّاً ناجعاً فِي مقاربةِ النَّصِّ الأدبِيِّ، ومفتاحاً أساسيّاً يتسلَّحُ به المحلِّلُ للولوجِ إلَى أغوارِ النَّصِّ العميقة؛ قصدَ استنطاقهَا وتأويلهَا، إنَّهُ يُسهمُ فِي فَهْمِ النَّصِّ وتفسيرِهِ، فهوَ «ليسَ زائدةً لُغويَّةً للعملِ، ولاَ هوَ عنصرٌ منْ عناصرِهِ انتزعَ منْ سياقِهِ ليحيلَ إلَى العملِ كلِّهِ، وإنْ كانَ كذلكَ فِي

حالات متعدِّدة»[13]. ويرَى جُون كوهن، بأنَّ العنوانَ منْ مظاهرِ الإسنادِ والوصلِ والرَّبطِ المنطقِي، ومنْ ثمَّ، فالنَّصُّ إذَا كانَ بأفكارِه مسنداً، فإنَّ العنوانَ مسندٌ إليه، فهوَ الموضوعُ العامُّ، بينَمَا الخطابُ النَّصِّيُّ، يُشكِّلُ أجزاءَ العنوانِ، الَّذي هوَ بمنزلةِ فكرة عامَّة أَو محوريَّة، أَو بمنزلةِ نصٍّ كلِّيٍّ. ويؤكِّدُ كوهن علَى أنَّ النَّثرَ- علميّاً كانَ أَمْ أدبيّاً - يتوفَّرُ دائماً علَى العنوانِ؛ أَي أنَّ العنونةَ منْ سماتِ النَّصِّ النَّثري كيفمَا كانَ نوعُهُ؛ لأنَّ النَّثرَ قائمٌ علَى الوصلِ والقواعدِ المنطقيَّة، بينَمَا الشِّعرُ يمكنُ أنْ يستغنيَ عنِ العنوانِ، مَا دامَ يستندُ إلَى اللانسجام، ويفتقرُ إلَى الفكرةِ التَّركيبيَّة - ولكنْ ليسَ في كلِّ الأحوالِ - الَّتي تُوحِّدُ شَتاتَ النَّصِّ المبعثر، ومنْ ثَمَّ قدْ يكونُ مطلعُ القصيدةِ عنواناً[14]. ومنْ هذَا المنطلقِ فإنَّنَا نلحظُ أنَّ المصادرَ والمراجعَ الَّتي تناولَتِ التِّهاميَّ اتَّخذَتْ منَ المطلع عنواناً للقصيدة[15]، «حكمُ المنيَّةِ فِي البريَّةِ جارِ»، والحقُّ أنَّ مُحقِّقَ الدِّيوانِ كانَ أكثرَ دقَّةً وتحديداً عندَمَا وضعَ عنواناً مغايراً، وهوَ قولُ التِّهاميِّ «يَا كوكباً مَا كانَ أقصرَ عمرِهِ»[16]، صدرِ البيتِ الرَّابعَ عشرَ؛ لأنَّهُ بهذَا يكونُ قدِ انتقلَ بالفعلِ إلَى الغرضِ الأصليِّ منَ القصيدةِ وهوَ رثاءُ ابنِهِ، رثاءً يذيبُ فؤادَهُ حسرات، ويملأُ نفسَهُ لوعةً وعناءً ممضّاً.

والحقُّ أنَّ العنوانَ، بوصفه المؤشرَ الإعلاميَّ الأوَّلَ، هوَ الَّذي يُسمِّي القصيدةَ ويعيِّنُهَا، ويخلُقُ أجواءَهَا النَّصيَّةَ والتَّناصيَّةَ. إنَّهُ علَى حدِّ تعبيرِ أحدِ الباحثينَ، بنيةٌ رحميَّةٌ، تولِّدُ معظمَ دلالاتِ النَّصِّ؛ فإذَا كانَ النَّصُّ هوَ المولودُ، فإنَّ العنوانَ هوَ المولِّدُ الفعليُّ للنَّصِّ، وأبعادِهِ الفكريَّةِ والأيديولوجيَّةِ، إنَّهُ بمنزلةِ الرَّأسِ للجسَدِ، فهوَ يعدُّ الموجِّهَ الرَّئيسَ للنَّصِّ الشِّعري. يقولُ س - غريڤل Grivel: «يُعلنُ عنْ طبيعةِ النَّصِّ، ومنْ ثَمَّ يُعلنُ عنْ نوعِ القراءةِ الَّتي تُناسبُ هذَا النَّصِّ، وعنْ

مقصديَّةٍ ونوايَا المبدعِ. إنَّ العنوانَ إحالةٌ تناصيَّةٌ، وتوضيحٌ للمعنَى، وتفصيلٌ لمَا هوَ غامضٌ وغيرُ مبينٍ»[17].

ب - طولُ القصيدة:

علَى الرَّغمِ منْ أنَّ التِّهاميَّ معظمُ قصائده قدْ جاءَتْ منْ ذاتِ الطُّولِ المتوسِّطِ بوصفِ أنَّ القصيدةَ ذاتَ الطُّولِ المتوسِّطِ كافيةٌ لتأديةِ أغراضِ الشِّعرِ العربيِّ الَّتي رمَى إليهَا الشُّعراءُ؛ لأنَّ الموضوعاتِ الَّتي تناولَهَا لَمْ تكنْ تحتاجُ لأكثرَ منْ قصيدةٍ متوسِّطةِ الطُّولِ، وقدْ كانَ متوسِّطُ طولِ القصيدةِ عندَ شاعرِنَا[18]:

$$\frac{3394}{79}$$

= 43 ٪ تقريباً؛ أَي 43 بيتاً.

فإنَّ قصيدتَهُ تلكَ تطولُ طولاً ظاهراً نسبيّاً؛ عددُ أبياتِهَا تسعونَ بيتاً (90)، وعلَى الرَّغمِ منْ ذلكَ فقدْ بلغَتِ القصيدةُ مبلغاً واضحاً فِي اكتمالِ عناصرِهَا وترابطِهَا وتسلسلِهَا، بلْ ربَّمَا، ساعدَ هذَا الطُّولُ فِي بروزِ جميعِ عناصرِ قصيدته فِي الرِّثاءِ؛ فقد ابتدأَ التِّهاميُّ قصيدتَهُ بمقدمةٍ حكميَّةٍ، تتَّصلُ أوثقَ اتِّصالٍ بالرِّثاءِ؛ إذِ استهلَّهَا بالحديثِ عنِ الحياةِ والموتِ، وضعفِ الإنسانِ، وهيَ مقدِّمةٌ موفَّقةٌ؛ لأنَّهَا تُبيِّنُ رأيَ الشَّاعرِ مُفلسَفاً فِي الحدثِ الَّذي أصابَهُ، ويهيئُ القارئَ نفسيّاً لمَا بعدَهَا؛ حيثُ الإكثارُ منَ الألفاظِ الموحيةِ كمَا فِي الأبياتِ منْ (1: 7)، أمَّا العنصرُ الآخرُ فهوَ العنصرُ الَّذي يتَّصلُ بموتِ الفقيدِ وفقدِه، والحديثِ عنْ مناقبِهِ ومآثرِهِ والآمالِ الَّتي تمنَّاهَا منْهُ. وقدْ أسهبَ التِّهاميُّ فِي هذَا العنصرِ، وركَّزَ علَى الجانبِ القتاليِّ وأطالَ فيهِ، ولكنَّهَا إطالةٌ متناسبةٌ معَ طولِ القصيدةِ، يقولُ التِّهاميُّ:

إِنِّـي وُتِــرْتُ بِصَـارِمٍ ذِي رَوْنَـقٍ أَعْـدَدْتُــهُ لِـطِـلَابَـةِ الأَوْتَــارِ

إِلَى أَنْ يقولَ:

مَـا بَيـنَ تُـرْبٍ بِـالـدِّمَـاءِ مُضَمَّخٍ زَلِـقٍ وَنَـقْـعٍ بِـالـطِّـرَادِ مُـثَـارِ

ويبدُو أنَّ الشَّاعرَ قدْ أطالَ منَ الحديثِ عنِ الآمالِ الَّتي كانَ يُعوِّلُ علَى ابنِه في تحقيقهَا؛ ليتَّخذَ منْ ذلكَ سبيلاً للتَّدليلِ علَى مَا آلَ إليهِ حالُهُ بعدَ أنْ فقدَ ابنَهُ، ومنْ ثَمَّ نشاركُهُ إحساسَهُ بفداحةِ خطبِه ومقدارِ المصيبةِ الَّتي أحلَّتْ به. وتأخيرُ الحديثِ عنْ حاله بعدَ الحديثِ عنْ صفاتِ الفقيدِ في غايةِ التَّوفيقِ؛ لأنَّ الطَّبيعةَ الإنسانيَّةَ لاَ تعيشُ مثلَ هذَا الحدثِ إلاَّ بعدَ الإحساسِ بالنَّقصِ الَّذي تُصابُ به. يقولُ التِّهاميُّ:

أَبْـيـهِ ثُـمَّ أَقُـولُ مُـعْـتَـذِرًا لَـهُ: وُفِّـقْـتَ حِـيـنَ تَـرَكْـتَ أَلأَمَ دَارِ

إِلَى أَنْ يقولَ:

وَشِهَابُ نَارِ الْحُزْنِ إِنْ طَاوَعْتَهُ أَوْرَى وَإِنْ عَاصَيْتَـهُ مُـتَوَارِ

صحيحٌ أنَّ التِّهاميَّ أكثرَ منَ الشِّعرِ الحكميِّ في ثنايَا قصيدته، ومَا هذَا بمأخذ علَى شاعرٍ يُريدُ أنْ يُبرزَ تجربتَهُ الحياتيَّةَ في مقامٍ يتناسبُ معَ هذِهِ التَّجربةِ، وبهذَا ينطبقُ علَى هذهِ القصيدةِ قولُ كريستوفر كودويل: «إنَّ القصائدَ العظيمةَ هي دائماً قصائدُ طويلةٌ؛ وذلكَ بسببِ كميَّةِ الواقعِ في مضمونهَا»(19)، وفي القصيدةِ مَا يُؤكِّدُ إجادتَهُ، وتمكّنَهُ اللُّغويَّ، وتدلُّ أيضاً، علَى تمكُّنِ الشَّاعريَّةِ، وأصالةِ الطَّبعِ، وإنْ كانَتْ لمْ تخلُ منْ ظاهرةِ التَّكرارِ، وهي سمةٌ أسلوبيَّةٌ اتَّسَمَ بهَا شعرُ التِّهاميِّ عامَّةً. وتجدرُ الإشارةُ إلَى أنَّهُ ليسَ مهمّاً أنْ تطولَ القصيدةُ، ويكثرَ عددُ أبياتهَا، بلِ المهمُّ أنْ تكونَ جيِّدةً وإنْ لمْ تطلْ، وهذَا هوَ المقياسُ الفنِّيُّ، ويتَّفقُ النُّقدانِ القديمُ والحديثُ في هذِهِ القضيَّةِ اتِّفاقاً في المبدأِ العامِّ في الغالبِ.

وفي الحقيقة هناك مجموعةٌ منَ العوامل تتحكّمُ في طول القصيدة مثل: أهميَّة الموضوع، وقدرة الشَّاعر، وقوَّة طبعه، وخصائص الأوزان والقوافي التي يختارُهَا[20]، ومَا منْ عبارة قادرة علَى احتضانهَا جميعاً، غيرَ عبارة «طبيعة التَّجربة»[21]، وقدْ نجحَ فِي ذلكَ شاعرُنَا إلَى حدٍّ كبير، حتَّى أضحَتْ قصيدتُهُ محكمةَ البناءِ.

جـ - وحدةُ البيت - وحدةُ القصيدة:

لقدْ جمعَ التِّهاميُّ فِي شعره بينَ وحدة البيت والتَّمرُّد عليه منْ جهة ووحدة القصيدة، بلْ والوحدة العضويَّة منْ جهة أخرَى، لكنَّنَا - علَى الرَّغم منْ ذلكَ - نتَّفقُ معَ الرَّأي القائلِ بأنَّ استقلالَ جملة البيت لاَ يعنِي انفصالَهَا الدِّلاليَّ عنْ سياقِ القصيدة كلِّهَا، والتَّماسكُ الدِّلاليُّ وسيلةٌ منْ وسائلِ تماسكِ النَّصِّ وترابطه الدَّاخليِّ ، كمَا أنَّ التَّماسكَ النَّحويَّ بينَ الجملِ يُؤدِّي الوظيفةَ نفسَهَا، والنَّظرةُ الموضوعيَّةُ تُبيِّنُ لنَا أنَّ عامَّةَ النُّقَّاد العرب القدماءِ كانُوا يُفضِّلونَ البيتَ صالحاً أنْ ينفردَ دونَ مَا سواهُ، وصالحاً فِي الوقتِ نفسه للالتحام معَ أبياتِ القصيدة الأخرَى، فتتوافرُ فيه خاصيَّةُ الانفصالِ والتَّلاحم فِي وقت واحد؛ معنَى ذلكَ أنَّ البيتَ فِي الشِّعر العربيِّ مهمَا بدَا مستقلاً فِي بنيته الظَّاهرة منْ حيثُ النَّحْوُ والعَروضُ معاً، فإنَّهُ يخضعُ للبنية الدِّلاليَّة العميقة للقصيدة[22]. إنَّ الأبياتَ المعروفةَ بأبيات الحكمة، والأبياتَ السَّائرةَ الَّتي جرَتْ مجرَى الأمثالِ فِي الشِّعرِ العربيِّ تستعملُ وحدَهَا، ويتناقلُهَا النَّاسُ، ويراهَا بعضُهُم ملخِّصةً لمواقفَ مشابهة للمواقف الَّتِي استعملَتْ فيهَا هذه الأبياتُ لمْ يقلْهَا الشُّعراءُ وحدَهَا، بلْ قيلَتْ فِي قصيدة، واتَّخذَتْ موضعَهَا منهَا، وشكَّلَتْ جزءاً منْ بنيتهَا ووردَتْ فِي سياقهَا مُتفاعلةً معَ غيرهَا مُؤثِّرةً ومُتأثِّرةً، مُلقيةً بظلالهَا علَى مَا يُجاورُهَا فِي

الوقت الَّذي يسقطُ عليهَا أيضاً، ظلَّ منْ مجاوراتهَا. والتَّفسيرُ النَّصِّي هوَ الَّذي يستطيعُ أنْ يُعيدَ هذِه الأبياتَ الشَّواردَ إلَى سياقِهَا، ويُفسِّرَهَا فِي ضَوءِ هذَا التَّجاورِ المتفاعلِ(23).

وقصيدةُ التِّهامِيِّ موضعُ الدِّراسةِ والتَّحليلِ، قدْ حوَتْ أكثرَ منْ أربعينَ بيتاً منَ الحكمة، وذلكَ منْ جملةِ أبياتِ القصيدةِ البالغِ عددُهَا تسعونَ بيتاً، وترابطَتْ هذِهِ الأبياتُ – رغمَ استقلالِ كلِّ بيتٍ فيهَا بمعناهُ الجزئِيِّ – دلاليّاً معَ القصيدةِ كلِّهَا، وهذه بعضُ أبياتِ الحكمةِ فِي القصيدةِ والَّتِي بدأَهَا الشَّاعرُ بحكمةٍ واختتمَهَا بحكمةٍ أيضاً. يقولُ التِّهاميُّ:

حُكْمُ الْمنْيَّةِ فِي الْبَرِيَّةِ جَارِ ... مَا هَذِهِ الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ
بَينَا يُرَى الإِنْسَانُ فيهَا مُخْبِراً ... حَتَّى يُرَى خَبَراً مِنَ الأَخْبَارِ
وَمُكَلِّفُ الأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا ... مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارِ
وَإِذَا رَجَوتَ الْمُسْتَحِيلَ فَإِنَّمَا ... تَبْنِي الرَّجَاءَ عَلَى شَفِيرٍ هَارِ
فَالْعَيشُ نَومٌ وَالْمَنِيَّةُ يَقْظَةٌ ... وَالْمَرْءُ بَينَهُمَا خَيَالٌ سَارِ
وَالنَّفْسُ إِنْ رَضِيَتْ بِذَلِكَ أَو أَبَتْ ... مُنْقَادَةٌ بِأَزِمَّةِ الْمِقْدَارِ
فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالاً إِنَّمَا ... أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ
جَاوَرْتُ أَعْدَائِي وَجَاوَرَ رَبَّهُ ... شَتَّانَ بَينَ جِوَارِهِ وَجِوَارِي
ثَوبُ الرِّيَاءِ يَشِفُّ عَمَّا تَحْتَهُ ... وَإِذَا الْتَحَفْتَ بِهِ فَإِنَّكَ عَارِ
إِنِّي لأَرْحَمُ حَاسِدِيَّ لِحَرِّ مَا ... ضَمَّتْ صُدُورُهُمُ مِنَ الأَوْغَارِ
نَظَرُوا صَنِيعَ اللهِ بِي فَعُيُونُهُمْ ... فِي جَنَّةٍ وَقُلُوبُهُمْ فِي نَارِ
وَمِنَ الرِّجَالِ مَعَالِمٌ وَمَجَاهِلٌ ... وَمِنَ النُّجُومِ غَوَامِضٌ وَدَرَارِي
وَلَرُبَّمَا اعْتَضَدَ الْحَلِيمُ بِجَاهِلٍ ... لا خَيرَ فِي يُمْنَى بِغَيرِ يَسَارِ(24)

فعلَى الرَّغمِ منْ أنَّ كلَّ بيتٍ منْ أبياتِ الحكمةِ السَّالفةِ الذِّكرِ قائمٌ بذاتِه فإنَّهُ معَ ذلكَ يلتحمُ معَ بقيَّةِ أبياتِ القصيدةِ فِي إبرازِ الجوِّ النَّفسيِّ للقصيدةِ، وتوضيحِ مدَى حزنِ الشَّاعرِ علَى فقدِ ابنِه وفلذةِ كبدِه؛ فبيتُ الحكمةِ عندَمَا يُرادُ تفسيرُهُ تفسيراً صحيحاً لابدَّ منْ تفسيرِه فِي إطارِ قصيدتِه؛ أَي منْ سياقِه الَّذِي وردَ فيهِ. ولاَ يمنعُ انفرادُ البيتِ وأداؤهُ لمعنىً مقبولٍ متداولٍ منْ أنْ يكونَ عنصراً فِي جملةٍ تحتوِي هذَا البيتَ ضمنَ مُكوِّناتِهَا.

وأمَّا عنِ الوحدةِ العضويَّةِ وإمكانيَّةِ تحقُّقِهَا فِي هذِهِ القصيدةِ، فإنَّنَا سنتبنَّى رؤيةَ الدُّكتورِ غنيمِي هلال لهَا بوصفِهَا «وحدةَ الموضوعِ، ووحدةَ المشاعرِ الَّتِي يُثيرُهَا الموضوعُ، ومَا يستلزمُ ذلكَ فِي ترتيبِ الصُّورِ والأفكارِ ترتيباً بهِ تتقدَّمُ القصيدةُ شيئاً فشيئاً حتَّى تنتهِيَ إلَى خاتمةٍ يستلزمُهَا ترتيبُ الأفكارِ والصُّورِ، علَى أنْ تكونَ أجزاءُ القصيدةِ كالبنيةِ الحيَّةِ، لكلِّ جزءٍ وظيفتُهُ فيهَا، ويُؤدِّي بعضُهَا إلَى بعضٍ عنْ طريقِ التَّسلسلِ فِي التَّفكيرِ والمشاعرِ»[25]. ومنْ هذَا المنطلقِ نقولُ: إنَّ قصيدةَ التِّهاميِّ هذِهِ تمتازُ بميزةٍ فريدةٍ مثلَ غيرِهَا منْ قصائدِ رثاءِ الأبناءِ فِي الشِّعرِ العربيِّ، وهِيَ **وحدةُ الموضوعِ**؛ فالقصيدةُ تدورُ حولَ موضوعٍ واحدٍ هوَ الرِّثاءُ، ومَا يتَّصلُ بهِ منْ بكاءٍ علَى الميتِ، ومنْ بكاءٍ علَى صفاتِه، ومنْ تفجُّعٍ وعزاءٍ عليهِ. وهذِهِ الملاحظةُ تدفعُنَا إلَى أنْ نُعيدَ النَّظرَ فِي بعضِ الأحكامِ والآراءِ، حولَ بناءِ القصيدةِ العربيَّةِ، وتقاليدِهَا الفنِّيَّةِ، خاصَّةً وحدةَ الموضوعِ؛ فقدْ كثرَ الحديثُ عنْ عدمِ توفُّرِ هذِهِ الوحدةِ فِي القصيدةِ العربيَّةِ القديمةِ، إلَى درجةٍ جعلَتْ هذِهِ القضيَّةَ فِي عدادِ المسلَّماتِ.

والحقُّ أنَّ هذه الوحدةَ قدْ وُجِدَتْ بوضوحٍ فِي الشِّعرِ العربيِّ، لاَ فِي جميعِ قصائده، فهذَا مجافٍ للحقيقة، ولكنْ إِذَا أخذْنَا قصيدةَ التِّهاميِّ مثالاً، سنجدُ أنَّهَا لاَ تضمُّ أغراضاً أَوْ موضوعاتٍ مُتعدِّدةً مُتباينةً، ولكنَّهَا تضمُّ موضوعاً واحداً، دارَتْ حولَهُ وتمحورَتْ عليهِ تجربةُ الشَّاعرِ، ألاَ وهوَ الرِّثاءُ وحدَهُ، وهذَا يعودُ إلَى ذاتيَّةِ الموضوعِ، وإخلاصِ الشَّاعرِ لهُ؛ فكلَّمَا كانَ الموضوعُ قريباً إلَى ذاتِ الشَّاعرِ صدقاً وإخلاصاً، وابتعدَ عنِ المؤثِّراتِ الخارجةِ عنْ نفسِهِ، تبدَّتْ وحدةُ الموضوعِ أكثرَ وأكثرَ.

هذَا عنْ وحدةِ الموضوعِ، أمَّا عنْ **وحدةِ المشاعرِ** الَّتي يُثيرُهَا الموضوعُ فمُتوفِّرةٌ أيضاً، فِي هذِهِ القصيدةِ؛ لأنَّ وحدةَ المشاعرِ تظهرُ أكثرَ مَا تظهرُ فِي القصيدةِ ذاتِ الموضوعِ الواحدِ؛ فالشَّاعرُ الَّذي يرثِي ابنَهُ لاَ يخضعُ إلاَّ لمشاعرِ الحزنِ والألمِ، وتكونُ أحاسيسُهُ وجوارحُهُ موجَّهةً نحوَ المأساةِ الَّتي يعيشُهَا، وبمَا أنَّهُ صادقٌ معَ نفسِهِ ومعَ موضوعه، لابدَّ أنَّ قصيدتَهُ تُثيرُ لوناً واحداً منَ المشاعرِ المترابطةِ يضمُّهَا خيطٌ واحدٌ، دونَ أنْ تُثيرَ شتاتاً منَ المشاعرِ، كمَا هوَ حالُ القصيدةِ ذاتِ الموضوعاتِ المتعدِّدةِ. يقولُ الدُّكتور عبدالواحد علام: «إِذَا خلصَتِ القصيدةُ لموضوعٍ واحدٍ أمكنَ حينئذٍ، أنْ تُحقِّقَ الصُّورةَ الكليَّةَ، وأنْ تُحقِّقَ وحدةَ المشاعرِ المُثَارةِ»(26).

لقدْ فُجِعَ التِّهاميُّ فِي ابنِهِ الوحيدِ أبِي الفضلِ؛ فتألَّمَ كثيراً لفقدِهِ، ومنَ المسلَّمِ بهِ أنَّ موتَ الابنِ الوحيدِ فاجعةٌ تهزُّ كيانَ أيِّ أبٍ هزّاً عنيفاً قدْ يُؤدِّي إلَى تصدُّعِ هذَا الكيانِ، وقدْ يُؤدِّي إلَى تحطيمِه وانهيارِهِ، ولكنَّهُ فِي كلِّ حالٍ لابدَّ أنْ يمتلئَ هذَا الكيانُ حزناً وأسفاً، وإذاً فنَفْسُ التِّهاميِّ لابدَّ أنْ تكونَ حينئذٍ، ملأَى بالحزنِ والأسَى، ومعَ ذلكَ نجدُ أنَّ القصيدةَ كانَتْ بالغةَ الرَّوعةِ والشَّاعريَّةِ فِي عناصرَ أخرَى غيرَ عنصرِ الحزنِ

المباشر، أَوِ الحديث الصَّريح عنِ الحزنِ؛ فليسَتِ القصيدةُ حديثاً فلسفيّاً وأحكاماً عقليَّةً فِي موضوعِ الحياةِ والموتِ، ولكنَّهَا لاَ تخلُو منْ ذلكَ، كقولِه:

وَمُكَلِّفُ الأَيَّام ضِدَّ طِبَاعِهَا   مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارِ
وَإِذَا رَجَوتَ الْمُسْتَحِيلَ فَإِنَّمَا   تَبْنِي الرَّجَاءَ عَلَى شَفِيرٍ هَارِ

وليسَتِ القصيدةُ تعبيراً عاطفيّاً اندفاعيّاً وراءَ الحزنِ والمصيبةِ، ولكنَّهَا لاَ تخلُو منْ ذلكَ أيضاً، كقولِهِ:

أُخْفِي مِنَ الْبُرَحَاءِ نَاراً مِثْلَمَا   يَخْفَي مِنَ النَّارِ الزِّنَادُ الْوَارِي
وَأُخَفِّضُ الزَّفَرَاتِ وَهْيَ صَوَاعِدٌ   وَأُكَفْكِفُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ جَوَارِ

ومنَ العناصرِ الأخرَى غيرَ الحزنِ المباشرِ أنَّهُ انطلقَ فِي قصيدتِه يرثِي الإنسانيَّةَ كلَّهَا فِي شخصِ ولدِهِ، فمَا ولدُهُ إلاَّ نموذجٌ للإنسانِ الَّذي يُواجِهُ الموتَ أمَّا هوَ فنموذجٌ للإنسانِ الَّذِي ينتظرُ دورَهُ، وهوَ آتٍ لاَ محالةَ؛ «فالقصَّةُ واحدةٌ وكلُّ يوم يسقطُ فصلٌ منْ فصولِهَا، ومنْ يبكِي اليومَ غيرَهُ يُصبحُ بعدَ قليلٍ منَ لزَّمنِ محمولاً إلَى نفسِ المصيرِ»[27]. يقولُ:

فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالاً إِنَّمَا   أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ
وَتَرَاكَضُوا خَيلَ الشَّبَابِ وَبَادِرُوا   أَنْ تُسْتَرَدَّ فَإِنَّهُنَّ عَوَارِ

أيّاً مَا كانَ الأمرُ، فإنَّ العاطفةَ الَّتي تطبعُ هذهِ القصيدةَ هي **عاطفةُ الحزن**[28]، وهذَا لاَ يعنِي أنَّهَا لاَ تضمُّ عواطفَ أخرَى أَو لاَ تثيرُ فينَا ألواناً أخرَى منَ الأحاسيسِ، علَى الرَّغمِ منْ أنَّ الحزنَ هوَ الَّذي يُغذِّي هذهِ العواطفَ، دونَ أنْ يكونَ هذَا مظهراً منْ مظاهرِ التَّشتُّتِ العاطفيِّ فِي القصيدةِ. وقدِ اندغمَتْ مصيبةُ التِّهامِيِّ، بمَا يُعانيهِ منْ مشكلاتٍ

حياتيَّة أخرَى، كعَلاقته الاجتماعيَّة ونظرته للحياة، ولذَا ظهرَتْ عندَهُ، **عاطفتَا الشَّكوَى والسُّخط** علَى الدُّنيَا وأهلهَا، كمَا فِي قولِهِ(*):

جَــاوَرْتُ أَعْـدَائِـي وَجَـاوَرَ رَبَّـهُ ... شَـتَّـانَ بَـيْـنَ جِـوَارِهِ وَجِـوَارِي

وقولِهِ:

ذَهَـبَ التَّكَرُّمُ وَالْوَفَاءُ مِنَ الْوَرَى ... وَتَصَـرَّمَـا إِلاَّ مِـنَ الأَشْـعَـارِ

وَفَشَتْ خِيَانَاتُ الثِّقَاتِ وَغَيرِهِمْ ... حَتَّى اتَّـهَـمْـنَا رُؤْيَـةَ الأَبْصَـارِ

نعمْ عاشَ شاعرُنَا فِي بيئةِ القرنينِ الرَّابعِ والخامسِ الهجريينِ الَّتِي كانَتْ مسرحاً للفتنِ والمغامراتِ؛ ممَّا أدَّى - علَى حدِّ تعبيرِ الدُّكتور طه حسين- إلَى حربٍ متَّصلة، وصراعٍ مستمرٍّ، وطموحٍ لاَ ينقضِي، وآمالٍ لاَ تحدُّ، وجشعٍ لاَ يُرضِي[29]. والشَّامُ فِي عصرِهِ كانَ يقفُ بينَ التَّيَّاراتِ المتدافعةِ بينَ العبَّاسيينَ والفاطميينَ، والرُّومُ منْهُمَا غيرُ بعيد، كلُّ شيءٍ قدْ تعرَّضَ للتَّميُّعِ والتَّفكُّكِ، دولٌ مختلفةُ المنازعِ والأهدافِ قدِ انتشرَتْ فِي الرُّقعةِ الإسلاميَّةِ الكبرَى، نزعاتٌ فرديَّةٌ فِي إهابٍ منَ المطامعِ الصَّارخةِ تجيشُ فِي كلِّ صدرٍ، جمعيَّاتٌ سريَّةٌ تستهدفُ غاياتٍ مريبةً، مذاهبُ جديدةٌ هدَّامةٌ ترمِي إلَى نزعاتٍ سياسيَّةٍ خطيرةٍ، كلُّ شيءٍ قدْ فسدَ واضطربَ، وَالتِّهاميُّ ينظرُ إلَى هذِهِ التَّيَّاراتِ نظرةَ الفيلسوفِ الإنسانِي المتألِّمِ في بعضِ الأحيانِ منْ مثلِ قولِهِ السَّابقِ. إنَّهُ لمْ يكنْ بمعزلٍ عنْ هذَا كلِّهِ؛ فنراهُ أحياناً، يُشاركُ فِي هذهِ الأحداثِ مشاركةً فعليَّةً، لاسيَّمَا فترةَ الصِّراعِ الَّذِي كانَ دائراً فِي الشَّامِ للسَّيطرةِ عليهِ منْ قِبَلِ الفاطميينَ، وكانَ موقفُهُ عدائيّاً منْهُم؛ فشاركَ فِي ثورةِ الشَّريفِ أبِي الفتوحِ عليهِم عامَ 401هـ[30]، وثورةِ آلِ الجرَّاحِ عامَ 415هـ[31]، وقدْ اعتقلَهُ الفاطميُّونَ وقتلُوه فِي سجنِ دارِ البنودِ بالقاهرةِ عامَ 416هـ.

وكمَا ظهرَتْ **عاطفةُ الفخرِ** بابنِه والاعتزازِ به، ظهرَتْ عاطفةُ الفخرِ بنفسِه والاعتزازِ بهَا أيضاً، كمَا لَو كانَ يفتخرُ بنفسِه هوَ منْ خلالِ الفخرِ بابنِه. يقولُ التِّهامِي مفتخراً بنفسِه، دونَ أنْ يشركَ ابنَهُ فِي ذلكَ الفخرِ:

لاَ ذَنْبَ لِي قَدْ رُمْتُ كَتْمَ فَضَائِلي فَكَأَنَّمَا بَرْقَعْتُ وَجْهَ نَهَارِ

وَسَتَرْتُهَا بِتَوَاضُعِي فَتَطَلَّعَتْ أَعْنَاقُهَا تَعْلُو عَلَى الأَسْتَارِ

وَمِنَ الرِّجَالِ مَعَالِمٌ وَمَجَاهِلٌ وَمِنَ النُّجُومِ غَوَامِضٌ وَدَرَارِي

إنَّ بواعثَ الفخرِ فِي هذِهِ القصيدةِ لهَا تفسيرُهَا النَّفسيُّ الخاصُّ: فالشَّاعرُ قدْ أحسَّ بعدَ موتِ ابنِه بانكسارٍ شديدٍ، وأنَّهُ صارَ أُمثولةً، ومثاراً للشَّفقةِ، إنَّهُ يرفضُ هذَا الموقفَ، ومنْ ثَمَّ يسعَى إلَى خلقِ توازنٍ للذَّاتِ يُخفِّفُ عنْهَا ألمَ المصابِ، إنَّهُ يهربُ منْ حالةِ الضَّعفِ؛ حيثُ الحزنُ والألمُ لفقدِ الابنِ، إلَى حالةِ القوَّةِ؛ حيثُ الاعتدادُ بالنَّفسِ، واستحضارُ واستعادةُ مَا مضَى منْ فضائلَ وأعمالٍ، ومنْ هنَا ينظرُ إلَى حالِه الَّتِي انتهَى إليهَا حالَ فقدِه فلذةَ كبدِه؛ بمعنًى آخرَ أنَّ هذَا كلَّهُ يبعثُ فِي ذاتِه لوعةً؛ فتُطوَى أنفاسُهُ علَى حرقةٍ متصاعدةٍ. والحقُّ أنَّ الفخرَ هنَا، ليسَ جارياً فِي بابِ الزَّهوِ والاعتلاءِ، وإنَّمَا يأتِي فِي بابِ الحسرةِ والألمِ، كمَا تبدُو العَلاقةُ بينَ الرِّثاءِ والفخرِ واضحةً أيضاً، منْ حيثُ إنَّهَا تُعزِّزُ وحدةَ التَّخيُّلِ والذَّاكرةِ والقيمِ علَى نحوٍ منَ الأنحاءِ فِي دائرةٍ متكاملةٍ، لاَ تخرجُ عنِ البناءِ الفنِّيِّ للقصيدةِ؛ إذْ لاَ يُتوهَّمُ أنَّ هذَا الفخرَ لاَ عَلاقةَ لَهُ بالمرثيَّةِ، ولاَ يجوزُ لأحدٍ أنْ يقطعَ معانِي الفخرِ عنْ سياقِهَا البنائيِّ العامِّ، ووظيفتِهَا فِي النَّصِّ، ولعلَّ منْ أهمِّهَا: إقامةَ التَّوازنِ بينَ الأثرِ العاطفِيِّ المأسوِيِّ، والواقعِ التَّاريخِيِّ المضيءِ للرَّاثِي.

وقديماً قيلَ: "أحسنُ الشِّعرِ مَا خُلِطَ مدحاً بتفجُّعٍ واشتكاءً بفضيلة؛ لأنَّهُ يجمعُ التَّوجُّعَ الموجعَ تفرُّجاً، والمدحَ البارعَ اعتذاراً منْ إفراطِ التَّفجُّعِ باستحقاقِ المرثيِّ»[32].

ومنْ كلِّ مَا سبقَ أرَى أنَّ قصيدةَ التِّهاميِّ هذِهِ قدْ حقَّقَتِ الأبعادَ الثَّلاثةَ الضَّروريَّةَ لميلادِ الوحدةِ العضويَّةِ، وهِي وحدةُ الأحاسيسِ، ووحدةُ التَّعبيرِ، ووحدةُ الأثرِ، كمَا يقولُ الدُّكتور محمد أحمد العزب[33].

د - الوحدةُ التَّركيبيَّةُ: المطلعُ - التَّخلُّصُ - الخاتمةُ:

ترجعُ عنايةُ الأدباءِ والنُّقَّادِ القدامَى خاصَّةً العبَّاسيينَ بعناصرِ الأداءِ الشِّعرِي «المطلع والتَّخلُّصِ والخاتمة»؛ لمَا تُؤدِّيهِ هذِهِ العناصرُ فِي مجموعِهَا فِي النِّهايةِ إلَى وحدةِ العملِ الشِّعرِي.

1 - المطلعُ:

منَ الأمورِ الَّتِي تُعطِي القصيدةَ جمالاً ووقعاً حسناً علَى نفسِ المتلقِّي فينجذبُ إلَى القصيدةِ وينسجمُ معَ أبياتِهَا ويشتاقُ إلَى متابعتِهَا. ولقدِ اهتمَّ النُّقَّادُ بذلكَ فيمَا يُسمَّى براعةَ الاستهلالِ، وهوَ أنْ يأتِيَ الشَّاعرُ فِي بدءِ كلامِهِ بمَا يدلُّ علَى مرادِهِ، وَفِي هذَا مراعاةٌ للقاعدةِ البلاغيَّةِ المشهورةِ، «مطابقةُ الكلامِ لمقتضَى الحالِ»؛ بمعنَى أنْ يكونَ مناسباً ومتمشياً معَ موضوعِ القصيدةِ، ومعَ مَنْ يُقَالُ فيهِ، فضلاً عنْ أنَّ المطلعَ يجبُ أنْ يكونَ مصرَّعاً، ومَا عدَا ذلكَ فهوَ الاستثناءُ[34]، وفِي هذَا إدراكٌ منَ الشَّاعرِ لقوَّةِ التَّأثيرِ الَّذِي يتركُهُ هذَا المطلعُ فِي النَّفسِ ومَا يُحدثُهُ منْ جذبٍ للسَّامعِ، بلْ ومنْ ضرورةِ ملاءمةِ مطلعِ قصيدتِهِ لطبيعةِ مَنْ يواجهُهُ بالحديثِ[35]. وقدْ عُرِفَ التِّهاميُّ بروعةِ الابتداءِ أوْ ببراعةِ الاستهلالِ لقصائدِهِ، وهوَ هنَا يستهلُّ قصيدتَهُ بهذَا المطلعِ الجميلِ:

حُكْمُ الْمنْيَّةِ فِي الْبَرِيَّةِ جَارِ   مَا هَذِهِ الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ

إنَّ هذَا المطلعَ «حكمُ المنيَّةِ في البريَّةِ جارِ ...»، يُوحي بأنَّ القصيدةَ في الرِّثاءِ، وهذَا دليلُ براعةِ الاستهلالِ عندَهُ، قالَ العبَّاسيُّ في معاهدِ التَّنصيصِ: «ومنْ براعةِ الاستهلالِ الَّتي تُشعرُ بابتدائه بأنَّهُ في الرِّثي، قولُ التِّهاميِّ في مرثيَّةِ ولدِه، وهي منْ غُررِ القصائدِ، حكمُ المنيَّةِ في البريَّةِ جارِ...»[36]. وقالَ ابنُ حجَّةَ الحمويُّ: «وممَّا يُشعرُ بقرينةِ الذَّوقِ، أنَّ النَّاظمَ يُريدُ الرِّثاءَ، قولُ التِّهاميِّ: حكمُ المنيَّةِ في البريَّةِ جارِ...»[37]، ومنَ النُّقَّادِ المُحْدَثينَ مَنْ يعدُّهُ شاهداً منَ الشَّواهدِ الدَّالَّةِ علَى حسنِ المطلعِ منْ أمثالِ الدُّكتور أحمد بدوي، والدُّكتور محمد طاهر درويش[38]. فالشَّاعرُ وقدْ وصلَ به الحزنُ علَى فقدِ ولدِه مَا وصلَ، تعمَّقَ حقيقةَ الحياةِ، وأنَّهَا فانيةٌ لاَ تُبقي علَى ذي نعمةٍ، ولاَ علَى ذي سعادةٍ سعادتَهُ، وحينَ يتعمَّقُ الشَّاعرُ حقائقَ الأشياءِ يُسلِّمُهُ هذَا الإحساسُ الدَّقيقُ إلَى العمقِ، وهذَا العمقُ يُسلِّمُهُ بدورِه، إلَى أبياتِ الحكمةِ في مطلعِ القصيدةِ – الَّذي يُشكِّلُ حكمةً أبديَّةً – وفي أثنائِهَا، وفي خاتمتِهَا.

وهذَا المطلعُ مُصرَّعٌ، وهذَا التَّصريعُ قدْ أعطاهُ رنيناً موسيقيّاً ذَا دلالةٍ حزينةٍ، والعَروضُ وافقَتِ الضَّربَ كمّاً وكيفاً، وجاءَتْ مقطوعةً علَى وزنِ «متفاعلْ ///٥/٥»، والضَّربُ مقطوعٌ مثلُهَا. واتِّصالُ التَّصريعِ بالبعدِ المكانيِّ يتمثَّلُ في ورودِ اللَّفظتينِ المصرَّعتينِ في نهايةِ كلِّ شطرٍ منْ شطرَي البيتِ، وهذَا البعدُ يكونُ معواناً علَى تنسيقِ عمليَّةِ الإيقاعِ؛ إذْ يساعدُ في الاحتفاظِ بالقيمةِ الصَّوتيَّةِ في الصِّياغةِ[39]، كمَا يُساعدُ قارئَ النصِّ علَى أنْ يُدركَ نهايةَ البيتِ قبلَ اكتمالِه، ويبدُو أنَّ الَّذي يخلقُ درجةَ التَّوقُّعِ لدَى المتلقِّي، هوَ شكلُ البنيةِ الصَّرفيَّةِ، الَّتي يظهرُ عليهَا شكلُ المصرَّعِ الأوَّلِ، وهوَ كلمةٌ وبعضُ كلمةٍ (يةَ جَارِ)، الَّتي علَى

وزنٍ متفاعلٍ ، إضافةً إلَى سياقِ النَّصِّ الكُلِّيِّ خاصَّةً الإيقاعَ العَرُوضِيَّ الواضحَ منْ خلالِ البحرِ.

وهذَا البيتُ المصرَّعُ يُعَدُّ منْ أكملِ ألوان التَّصريع؛ لأنَّ اللَّفظةَ المصرَّعةَ فيه بمنزلة قُفلِ المعنَى في الشَّطر[40]، علَى الرَّغمِ منْ أنَّ كل شطرٍ يحملُ نفسَ معنَى الشَّطرِ الآخرِ، وهوَ أنَّ حكمَ القضاءِ والقدرِ واقعٌ لاَ محَالةَ علَى الإنسانِ؛ ولاَ بقاءَ لأحدٍ في هذه الدُّنيَا؛ لأنَّهَا ليسَتْ بدارِ إقامة، بلْ دارٌ فانيةٌ. فالمصراعُ الثَّانِي يُمثِّلُ تفسيراً للمصراعِ الأوَّلِ، ولاَيخفَي أثرُ الإيقاعِ في إحداثِ الرَّبطِ الذِّهنِيِّ اللَّحظِيِّ لدَى المتلقِّي بينَ معنَى المصراعينِ.

وصفوةُ القولِ في هذَا المطلعِ، إنَّهُ يُعطينَا خلاصةَ نظرةِ التِّهاميِّ إلَى الحياةِ والموتِ؛ فحكمُ المنيَّةِ أمرٌ نافذٌ لاَ مردَّ لهُ، وهذَا البيتُ ليسَ فيهِ سوَى معانٍ مألوفة عاديَّة مسلَّم بهَا، والجديدُ هناَ هوَ التَّنسيقُ بينَ الألفاظِ، وصياغتُهَا صياغةً دقيقةً، والدِّلالةُ علَى الفلسفةِ العامَّةِ للقصيدةِ.

2 - التَّخلُّصُ:

منْ ملامح قصيدة التِّهاميِّ في رثاء ابنه، تخلُّصُهَا ممَّا يُسمَّى بالتَّخلُّصِ، وهذَا مظهرٌ آخرُ منْ مظاهرِ الصِّدقِ الفنِّيِّ؛ لأنَّ القصيدةَ تمتازُ بوحدة موضوعيَّة وعضويَّة، ومنْ ثَمَّ فلاَ ضرورةَ لهُ عندَ الشَّاعرِ. أمَّا إذَا عُدَّ شعرُ الحكمة الَّذي جاءَ في بدايةِ القصيدةِ مقدِّمةً لهَا، فإنَّنَا نقولُ إنَّ التِّهاميَّ قدْ مضَى - علَى الرَّغمِ منْ كونِ القصيدةِ تندرجُ تحتَ غرضٍ واحدٍ هوَ الرِّثاءُ - علَى نهجِ الشُّعراءِ العبَّاسيينَ في حسنِ التَّخلُّصِ إلَى الغرضِ الَّذِي تُساقُ القصيدةُ لهُ، ويُسلِّمُ مَنْ يقرأُ قصيدتَهُ منْ مُقدِّمتهَا إلَى غرضِهَا في يسرٍ وسهولةٍ، ولذَا نراهُ يقولُ بعدَ المقدِّمةِ الحكميَّةِ:

إنِّـي وُتِـرْتُ بِصَـارِمٍ ذِي رَونَـقٍ أَعْـدَدْتُـهُ لِـطِـلاَبَـةِ الأَوْتَـارِ

أُثْنـي عَـلَيـهِ بِـإِثْـرِهِ وَلَـو أَنَّـهُ لَـمْ يَـغْـتَـبِـطْ أَثْـنَـيـتُ بِـالآثَـارِ

يَـا كَوكَبـاً مَـا كَـانَ أَقْصَـرَ عُـمْـرَهُ وَكَـذَاكَ عُـمْـرُ كَـوَاكِبِ الأَسْـحَارِ

فبعدَ أنْ نثرَ في ثنايَا مُقدِّمته الحكمَ الرَّائعةَ والنَّظرات الصَّائبةَ في الحياةِ والموتِ، انتقلَ هنَا، إلَى الرِّثاءِ وهوَ الغرضُ الأصليُّ للقصيدةِ، وتحدَّثَ عنْ مصيبته في فقد ابنه، وكيفَ أنَّهُ كانَ يعدُّهُ لمواجهةِ الحياةِ وصعابِهَا، وليكونَ سلاحَهُ ضدَّ المكاره. ثمَّ يصفُ لنَا لحظةَ موته ودفنه:

وَاسْـتُـلَّ مِـنْ أَتْـرَابِـهِ وَلِـدَاتِـهِ كَـالْمُقْـلَـةِ اسْـتُـلَّتْ مِـنَ الأَشْـفَـارِ

فَـكَـأَنَّ قَـلْـبِـي قَـبْـرُهُ وَكَـأَنَّـهُ فِـي طَـيِّـهِ سِـرٌّ مِـنَ الأَسْـرَارِ

أَشْكُو بُعَادَكَ لِي وَأَنْـتَ بِمَوضِعٍ لَـولاَ الـرَّدَى لَسَمِعْتَ فِيهِ سِرَارِي

وَالشَّـرْقُ نَحْوَ الْـغَرْبِ أَقْـرَبُ شُقَّةً مِـنْ بُعْدِ تِلْكَ الْخَمْسَةِ الأَشْبَارِ

3 - الخاتمةُ:

يُعجبُ النُّقَّادُ أنْ تُختمَ القصيدةُ بالمثلِ والحكمةِ والتَّشبيهِ الجيِّدِ؛ لأنَّ البيتَ بذلكَ، يكونُ أقربَ إلَى نفوسِ السَّامعينَ والقرَّاءِ، كقولِ التِّهاميِّ فِي هذِهِ القصيدةِ:

وَلَرُبَّمَا اعْتَضَدَ الْحَلِيمُ بِجَاهِلٍ لاَ خَيرَ فِي يُمْنَى بِغَيرِ يَسَارِ

فقطعَهَا بحكمةٍ عظيمةِ الموقعِ مثلَمَا بدأهَا؛ إذْ تكادُ القصيدةُ كلُّهَا تُشكِّلُ حكمةً أبديَّةً. هذَا إذَا عددْنَا طولَ القصيدةِ (87) بيتاً بدلاً منْ (90) بيتاً، وإذَا عددْنَاهُ (90) بيتاً بدلاً منْ (87) بيتاً؛ فإنَّنَا نلحظُ أنَّ شاعرَنَا قدْ قطعَ القصيدةَ أيضاً، بحكمةٍ، وهيَ قولُهُ:

زَمَـنٌ كَـأُمِّ الْكَـلْبِ تَـرْأَمُ جِرْوَهَـا وَتَصُـدُّ عَـنْ وَلَـدِ الْهِزَبْرِ الضَّارِي

والخاتمةُ الحكميَّةُ أدعَى للحفظ وتبقَى في الذَّاكرة أطولَ فترة ممكنة؛ إذْ هي آخرُ فرصة للشَّاعر يجعلُ فيهَا الصِّيغةَ الشِّعريَّةَ لخطابه أكثرَ كثافةً حتَّى يتمكَّنَ منَ التَّحكُّم في قيادة المتلقِّي لشعره، وإيصال مضمونِ الخطاب لهُ. والشِّعرُ الحكميُّ يتوافقُ معَ الرِّثاء؛ لأنَّهُ يُصوِّرُ إلى حدٍّ كبيرٍ، هموماً وآلاماً منْ نوعٍ خاصٍّ، تعكسُهَا الحكمةُ ولَو بصورةٍ غيرِ مباشرةٍ؛ «فشعرُ الحكمة – وقدْ استعملَهُ الشُّعراءُ في التَّأسِّي عنِ الحدثِ – لاَ يصدرُ عنِ الشَّاعرِ إلاَّ بعدَ أنْ تكونَ القروحُ قد استشرَتْ فيه. وقدْ جاءَ اختتامُهُم قصائدَهُم بالشِّعرِ الحكميِّ علَى الصُّورةِ الَّتي ارتضاهَا النُّقَّادُ وحبَّذُوهَا، ....؛ إذْ جعلوهُ يتناسبُ معَ مشاعرِهم ويعكسُهَا، فلمْ يقلِ الشَّاعرُ الحكمةَ إلاَّ إذَا كانَ في موقف تصدقُ معَهُ الحكمةُ»[41]، ثمَّ إنَّ اختتامَ هذه القصيدة بالشِّعرِ الحكميِّ ينطبقُ عليه وصفُ حازم القرطاجنِّي؛ حيثُ يقولُ: «وإذَا ذيِّلَتْ أواخرُ الفصولِ بالآيات الحكميَّة، والاستدلاليَّة، واتَّضحَتْ شياتُ المعاني، الَّتي بهذه الصِّفة علَى أعقابِهَا، فكانَ لهَا ذلكَ بمنزلة التَّحجيلِ، زادَتْ بذلكَ بهاءً وحسناً، ووقعَتْ منَ النُّفوسِ أحسنَ موقعٍ»[42].

ثانياً – الصُّورةُ والخيالُ:

إنَّ التِّهاميَّ واحدٌ منَ الشُّعراءِ الَّذينَ استوحُوا جزئيَّاتِ الكمِّ الأكبرِ منْ صورِهم منْ عالم الطَّبيعة، ومنْ أكثرِ مَا يعجبُ شاعرَنَا في عالم الطَّبيعة الصُّورةُ النَّجميَّةُ، وهوَ هنَا، في هذه القصيدة يرَى في الأشياء، ومنْ بينِهَا النُّجومُ، مَا ليسَ في طبعِهَا، ويخلعُ عليهَا منْ خياله ونفسه رداءً حالكَ السَّواد، يُغشِّي وجهَهَا، ويزيلُ جمالَهَا، ويُبدِّدُ معالمَهَا، أوْ قلْ إنَّهُ يُشركُ النُّجومَ في تجربته الرِّثائيَّة؛ فإذَا القمرُ – مثلاً – يُخسفُ لفقدِ الحبيبِ، والهلالُ لمْ يستدرْ، يقولُ:

وَهِـلالُ أَيَّـامٍ مَضَى لَـمْ يَسْتَدِرْ   بَـدْراً وَلَـمْ يُمْهَـلْ لِـوَقْتِ سِـرَارِ

عَجِلَ الْخُسُوفُ عَلَيهِ قَبْلَ أَوَانِهِ   فَمَحَـاهُ قَبْـلَ مَظَنَّـةِ الإِبْـدَارِ

فالقمرُ مثلُ الإنسانِ في ولادتِه ونموِّه واكتمالِه، ونقصانِه ومحاقِه، وأبرزُ مَا فِي القمرِ ضياؤُه وجمالُه وبهاؤُه. بلْ إنَّ الشَّاعرَ أحياناً، يتَّخذُ منَ النُّجومِ شاهداً علَى عمرِ الإنسانِ وأجلِه، فيقولُ:

يَا كوكَباً مَـا كَـانَ أَقْصَرَ عُمْرَه   وَكَـذَاكَ عُمْرُ كَـوَاكِبِ الأَسْـحَارِ

وليسَ يضيرُ الصُّورةَ الشِّعريَّةَ أنَّهَا وقفَتْ عندَ حدودِ المادَّةِ، شكلاً ولوناً وحركةً وتألُّقاً؛ فمنْ تشبيهِ المرثِيِّ بالهلالِ إلَى تشبيهِهِ بالكوكبِ أوِ القمرِ أو غيرِ ذلكَ منَ الصُّورِ والتَّشبيهاتِ الماديَّةِ، والَّتِي وقفَ بهَا الشَّاعرُ، فِي الغالبِ، عندَ حدودِ التَّشابهِ الحسِّيِّ المستمدِّ منَ البيئةِ، والواقعِ، والطَّبيعةِ المحسوسةِ، وإنْ كانَ هذَا لا يَنْفِي عنهَا أصالتَهَا وبروزَ شخصيَّتِهِ فيهَا، بلْ ووجودَ بعضِ الصُّورِ المبتكرةِ والرَّائعةِ فِي الوقتِ نفسِهِ.

والملحوظُ أنَّ شعراءَ رثاءِ الأبناءِ قدِ اعتمدُوا علَى التَّشبيهِ فِي تشكيلِ صورةِ الوليدِ الفقيدِ فِي المرتبةِ الأولَى[43]، فكانَ أكثرَ أنواعِ المجازِ ملاءمةً لرغبةِ الشَّاعرِ فِي تبريرِ حزنِهِ علَى ابنِهِ؛ لأنَّهُ يقومُ أساساً علَى «نوعٍ منَ النِّسبيَّةِ المنطقيَّةِ بينَ أطرافِ المقارنةِ»[44]. وإذَا انتقلْنَا إلَى **التَّشبيهاتِ الجيِّدةِ** الَّتِي وردَتْ فِي قصيدةِ التِّهامِيِّ، فإنَّنَا نذكرُ بعضَ الأمثلةِ علَى ذلكَ، كقولِهِ:

فَالْعَيشُ نَومٌ وَالْمَنِيَّةُ يَقْظَةٌ   ....

إنَّنَا نفهمُ منْ هذَا التَّشبيهِ أنَّ الشَّاعرَ يعقدُ مماثلةً مَا بينَ العيشِ والنَّومِ؛ لاهتدائِهِ إلَى صفاتٍ مشتركةٍ بينَهُمَا، منهَا: سرعةُ الانقضاءِ،

وعدمُ شعورِ الإنسانِ بمرورِ الوقتِ، وانصرافُهُ إِلَى اللَّهوِ والتَّغافلِ عن الأمورِ المهمَّةِ فِي هذه الحياة، ومَا يراهُ الإنسانُ في حياته شبيهٌ بمَا يرَاهُ فِي منامه، والحياةُ لاَ قيمةَ لهَا وإنَّمَا هي شيءٌ عابرٌ، والقيمةُ كلُّ القيمة للموت؛ لأنَّهُ اليقظةُ الحقيقيَّةُ، والمعرفةُ لسرِّ الوجود. ولقدْ هدفَ الشَّاعرُ منْ هذَا القولِ إِلَى طرحِ مسألة الوجود، وقضيَّة الحياة والموت، ومَا وراءَ الموت، وموقف الإنسانِ منْ كلِّ ذلكَ؛ «فجمالُ القصيدةِ في هذه التَّعادليَّة الفنِّيَّة بينَ منطقِ العقلِ ويقينِ الإيمانِ، وبينَ لوعةِ الحزنِ واحتراقِ الحسِّ والوجدانِ»(45)؛ إذْ يجعلُ الشَّاعرُ الإنسانَ في حاجة إِلَى إعمالِ الفكرِ لإدراك المعنَى، وعندَمَا يكتشفُ المعنَى بنفسه يشعرُ بمتعة، وبلذَّة الاكتشاف، كمَا يشعرُ بلذَّة الوصولِ إِلَى تحقيقِ مَا يُريدُ بعدَ أنْ يكونَ الشَّوقُ قدْ أخذَ منْهُ، ومعاناةُ الحنينِ إِلَى نيلِ المراد قدْ حرَّكَتْ فؤادَهُ، وأنَّ الظَّفرَ بالحاجة بعدَ طلبِهَا، والسَّعيَ إليهَا لمدعاةٌ للسَّعادة والارتياح(46)، والتَّشبيهُ هنَا، بليغٌ، وهوَ الَّذي يُحذَفُ فيه وجهُ الشَّبه وأداةُ التَّشبيه، وفي ذلكَ كلِّه مَا يُكسبُ التَّشبيهَ قوَّةً وتأثيراً، وإذَا نظرْنَا إِلَى التَّشبيه باعتبارِ طرفيه؛ «المشبَّه والمشبَّه به»، نجدُ أنَّهُمَا عقليَّان؛ أي لاَيُدْرَكُ أحدُهُمَا بالحسِّ بلْ بالعقلِ؛ فيُسمَّى التَّشبيهُ إذْ ذاكَ «تشبيهُ عقلِي بعقلِي»، العيشُ نومٌ، والمنيَّةُ يقظةٌ. وانظرْ إِلَى قولِه:

فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجالاً إِنَّمَا   أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ

فالتَّشبيهُ هنا، بليغٌ؛ إذْ شبَّهَ الأحياءَ بمسافرينَ، وشبَّه أعمارَهُم أَو حياتَهُم بالسَّفرِ. إنَّهُ يدعُو النَّاسَ إِلَى قضاء مآربِهِم عجالاً منْ هذه الدُّنيَا حتَّى لاَ يفوتَهُم الوقتُ، وتنقضي أعمارُهُم، هذه الأعمارُ تبدُو للشَّاعرِ وكأنَّهَا مواعيدُ سفر، لاَ تلبثُ أنْ تنتهِيَ، وفي البيتِ فوقَ ذلكَ صورةٌ للمسافرينَ الَّذينَ يبتغُونَ العودةَ إِلَى دورِهِم وأهليهِم وأوطانِهِم:

حيثُ يُوجدُ الدِّفءُ والحنانُ والطُّمأنينةُ والأمانُ، ولذَا فهُم مُتعجِّلونَ مُتشوِّقونَ إلَى الانتهاءِ منْ أعمالِهِم. وقولِه:

وَمُكَلِّفُ الأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا   مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارِ

والتَّشبيهُ هنا، بليغٌ؛ فالإنسانُ الَّذي يودُّ منَ الأيَّامِ الخيرَ والسَّعادةَ، وهِي أشياءُ ضدَّ طباعِهَا مثلَ الإنسانِ الَّذي يبحثُ عنْ جذوةِ نارٍ وسطَ الماءِ. إنَّ هذَا إنسانٌ لاَ عقلَ لهُ، وكذلكَ الأيَّامُ مَنْ يبحثُ فيهَا عنْ سعادةٍ فهوَ إنسانٌ لاَ عقلَ لهُ أيضاً. أو قولِه عَنِ ابنِه:

وَاسْتُلَّ مِنْ أَتْرَابِهِ وَلِدَاتِهِ   كَالْمُقْلَةِ اسْتُلَّتْ مِنَ الأَشْفَارِ

لقدْ شبَّهَ الشَّاعرُ فقدانَ ولدِهِ منْ بينِ أهلِه، بفقدانِ العينِ منْ بينِ الجفنينِ. إنَّ لحظةَ الاستلالِ بمَا فيهَا منْ سرقةٍ وخفَّةٍ وغفلةٍ لهِي أشبهُ بالمقلةِ الَّتي تُستَلُّ منَ الأشفارِ، وإذَا ذهبَتِ المقلةُ أظلَمَتِ العينُ، وإذَا ذهبَ الابنُ فقدْ ماتَ الأبُ:

وَلَدِي الْمُعَزَّى بَعْضُهُ فَإِذَا مَضَى   بَعْضُ الْفَتَى فَالْكُلُّ فِي الآثَارِ

أو قولِه:

أُخْفِي مِنَ الْبُرَحَاءِ نَاراً مِثْلَمَا   يَخْفَى مِنَ النَّارِ الزِّنَادُ الْوَارِي

إنَّ النَّارَ طيُّ الزِّنادِ ولاَ تُرَى، وكذلكَ كانَ صدرُهُ مليئاً بالنَّارِ، ولكنْ يُحاولُ إخفاءَهَا تجلُّداً وتصبُّراً. وعندَمَا نأتِي إلَى قولِه:

وَالصُّبْحُ قَدْ غَمَرَ النُّجُومَ كَأَنَّهُ   سَيْلٌ طَغَى فَطَمَا عَلَى النُّوَّارِ

نحسُّ ببراعةِ الشَّاعرِ في تشبيهاتِه الَّتي أتَى بهَا، فالصُّبحُ قدْ غطَّى النُّجومَ فلمْ يَعُدْ لهَا منْ أثرٍ، وهذَا شبيهٌ بالسَّيلِ الَّذي يأتِي فيغمرُ النُّوَّارَ فلاَ ترَى علَى الأرضِ منهَا شيئاً. وهذَا البيتُ منَ التَّشبيهِ المختارِ أو منَ التَّشبيهاتِ الصِّحاحِ عندَ ابنِ سنانِ الخفاجيِّ(47). أو قولِه:

يَتَزَيَّنُ النَّادي بحُسْنِ وُجُوهِهِمْ كَتَزَيُّنِ الْهَالاَتِ بِالأَقْمَارِ

لقدْ أرادَ الشَّاعرُ أنْ يتحدَّثَ عنْ كرمِ قومِه؛ فوجوهُهُم تمتازُ بالإشراقِ والبشاشةِ حينَ يحلُّ بدورِهم الضِّيوفُ، ولذَا فقدْ شبَّهَ وجوهَ القومِ في النَّادي بالهالاتِ الَّتي تُزَيَّنُ بالأقمارِ، والقمرُ الَّذي يُولدُ في أوَّلِ الشَّهرِ ثمَّ يكبرُ يوماً بعدَ يومٍ حتَّى يصيرَ بدراً ساطعاً فيهِ مَا فيهِ منْ زهوٍ وجمالٍ، سرعانَ مَا يتزيَّنُ بالقمرِ، ومَا أدراكَ مَا القمرُ في وقتِ اكتمالِه، وتألُّقِ نورِه. وقولُه:

لا ذَنْبَ لِي قَدْ رُمْتُ كَتْمَ فَضَائِلي فَكَأَنَّمَا بَرْقَعْتُ وَجْهَ نَهَارِ

إنَّ التَّشبيهَ هنَا، يُعطي صورةً بلاغيَّةً تكادُ تلمحُهَا العينُ وتحسُّهَا أمامَ ناظريكَ. إنَّهُ يُحاولُ أنْ يكتمَ فضائلَهُ، ولكنْ هيهاتَ إنَّ فضائلَهُ تظهرُ مهمَا حاولَ مداراتَهَا، وهوَ في تلكَ المحاولةِ يُشبهُ ذلكَ الَّذي ودَّ لوَ يستطيعُ حجبَ النَّهارِ عنِ العيونِ فراحَ يبرقعُ وجهَ النَّهارِ، وهيَ محاولةٌ محكومٌ عليهَا - مُسبقاً - بالفشلِ، معَ استحالتِهَا، كذلكَ أنَّ فضلَهُ واضحٌ للعيانِ لاَ يخفَى.

ونلحظُ أنَّ بعضَ تشبيهاتِه قدْ رسمَتْ عزَّةَ قومِه، وشجاعتَهُم، ومدَى مَا يتمنَّى أنْ يقومُوا به منْ أجلِه، وهوَ في ذلكَ يُفاخرُ مفاخرةً ربَّمَا كانَ يُعزِّي بهَا نفسَهُ؛ لأنَّهُ يعرفُ أنَّ ابنَهُ أقربُ إلَى نفسِه منْ كلِّ هؤلاءِ، ولكنْ ليُحاولَ فربَّمَا يتناسَى الهمَّ، حتَّى عندَما نراهُ يفتخرُ بنفسِه نلمحُ الرَّمقَ الأخيرَ الَّذي يُحاولُ الشَّاعرُ أنْ يُعزِّيَ بهِ نفسَهُ وأنْ يفتخرَ به، وهوَ أعلمُ أنَّهَا لاَ تُجدي شيئاً، إنَّهُ يفتخرُ بأهلِه وقومِه، وهوَ - كمَا يتَّضحُ منْ سيرتِه- يعرفُ أنَّهُم لنْ يُحرِّكُوا ساكناً بدليلِ مقتلِه بمصرَ، ولمْ نسمعْ عنْ هؤلاءِ الفتيةِ المدرَّعينَ الذينَ:

لَوْ أَشْرَعُوا أَيْمَانَهُمْ مِنْ طُولِهَا طَعَنُوا بِهَا عِوَضَ الْقَنَا الْخَطَّارِ

ولمْ نسمعْ خبراً عنِ الَّذينَ هُم:

شُوسٌ إذَا عَدمُوا الْوَغَى انْتَجَعُوا لَهَا   مِــنْ كُــلِّ أَوبٍ نُجْعَةَ الأَمْطَــارِ

إنَّ الشَّاعرَ يعرفُ ذلكَ، ولمْ يكذبْ في نفسِ اللَّحظة، لكنْ هوَ التَّعلّقُ عينُهُ بالحاضرِ بعدَ فقدِ المأمولِ. ومنَ الأمثلة أيضاً، قولُهُ:

يَحْوِي الْمَعَالِي غَالِبَاً أَوْ خَالِبَاً   أَبَـدَاً يُـدَانِـي دُونَـهَـا وَيُـدَارِي

هذَا النَّوعُ منَ التَّشبيهِ هوَ تشبيهُ تمثيلٍ، والَّذي يكونُ فيه وجهُ الشَّبهِ صورةً منتزعةً منْ أمورٍ متعدِّدة، وهوَ هنَا، انْتُزِعَ منْ مَثَلٍ؛ لأنَّ «لتشبيهِ التَّمثيلِ وجهاً آخرَ يُنتزعُ فيهِ وجهُ الشَّبهِ منْ مَثَلٍ أو قصَّةٍ أو نادرة»[48]، والخلَّبُ إنَّمَا هوَ مشتقٌّ منَ الخلابةِ وهوَ الخداعُ[49]. ومنْ أمثالِهِم في خلفِ الوعدِ[50]: «إنَّمَا هوَ كبرقِ الخلَّبِ»، وهوَ الَّذي لاَ مطرَ فيهِ، «إذَا لمْ تغلبْ فاخلبْ»، فكأنَّ البرقَ الخلَّبَ يخدعُ، يُطمِعُ بالمطرِ ولاَ مطرَ فيه، ويُضربُ هذَا المثلُ، في التَّوصُّلِ إلَى الأمرِ بالتَّرفُّقِ عندَ إعوازِ القوَّةِ والغلبةِ، ولذَا فقدِ استوحاهُ استيحاءً جميلاً. «وتشبيهُ التَّمثيلِ مستحبٌّ في الأدبِ كالتَّشبيهِ البليغِ؛ لأنَّ فيهِ هذهِ الدَّعوةَ إلَى إمعانِ النَّظرِ وإعمالِ الفكرِ، والتَّشوُّقَ إلَى إدراكِ المعنَى واكتشافِ غوامضه. وهوَ أعظمُ أثراً في المعانِي، يرفعُ قدرَهَا، ويُضاعفُ قواهَا في تحريكِ النُّفوسِ لهَا، ويُخرجُ الخفيَّ إلَى الجلِّي»[51]. ومنَ **التَّشبيهات المبتذلة** في هذهِ القصيدةِ، والَّتي انتقدَهَا الصَّفديُّ قولُ التِّهاميِّ:

زَمَــنٌ كَــأُمِّ الْكَلْبِ تَـرْأَمُ جِرْوَهَـا   وَتَصدُّ عَنْ وَلَدِ الْهِزَبْرِ الضَّارِي

فهذَا المعنَى الَّذي تخيَّلَهُ التِّهاميُّ معنًى حسنٌ، ولكنْ لمْ تُساعدْهُ الألفاظُ عليه فجاءَنَا ناقصاً؛ لأنَّهُ يُريدُ أنَّ الزَّمنَ يشتملُ علَى الكلابِ، ويصدُّ عنِ الأسودِ، وهذَا مليحٌ، ولكنْ لاَ يُفْهَمُ منَ البيتِ هكذَا لِمَنْ تأمَّلَهُ؛

لأنَّ الكلبةَ إذَا أرضعَتْ جروَهَا، وأعرضَتْ عنْ شبلِ الأسدِ لاَ يُسْتَغْرَبُ منهَا هذَا الفعلُ. وكانَ ينبغِي أنْ يزيدَهُ بياناً بأنْ يقولَ: الزَّمانُ كلبٌ فلاَ غَرْوَ إذَا حنَا علَى أولادِ الكلابِ وقسَا علَى الأشبالِ(52). ونرَى كذلكَ أنَّ المشبَّهَ بهِ فِي بيتِ التِّهامِيّ السَّابقِ هوَ المسبِّبُ الحقيقِيُّ لرداءةِ التَّصويرِ، وتدنِّي المعانِي فيهَا؛ وذلكَ لأنَّ قولَهُ: «زمنٌ كأمِّ الكلبِ»، يدلُّ فِي أصلِ وضعهِ علَى معنًى منَفِّرٍ للمتكلِّمِ فِي أيِ بيئةٍ أوْ فِي أيِ عصرٍ منَ العصورِ، والذَّوقُ العامُّ للمتكلِّمينَ يُجْمِعُ علَى استقباحِ تلكَ الألفاظِ، ويضعُهَا فِي أحطِّ المراتبِ الَّتِي تتضمَّنُ قبحَ الدِّلالةِ. وبقطعِ النَّظرِ عنْ مثلِ هذَا التَّشبيهِ المبتذلِ، فإنَّ هذهِ التَّشبيهاتِ الَّتِي ذكرْنَاهَا فِي قصيدةِ التِّهامِي لهَا أثرٌ بعيدٌ فِي إيضاحِ المعانِي، وامتدادِ أبعادِهَا، وحسنِ موقعِهَا فِي النَّفسِ، وإرضائِهَا للذَّوقِ الفنِّيِّ، وتحقيقِهَا للمتعةِ الَّتِي تُعَدُّ فِي رأسِ العملِ الأدبِي، وليسَ مجرَّدُ التَّشبيهِ هوَ الَّذِي يعنينَا، وإنَّمَا مَا يعنينَا هوَ كونُهُ عاملاً منْ عواملِ الرَّوعةِ الفنِّيَّةِ وجمالِ التَّعبيرِ يجعلُ الخفيَّ جليّاً، والبعيدَ قريباً، ويُكسبُ المعنَى رفعةً ووضوحاً وعمقاً وحسنَ موقعٍ.

وإذَا نظرْنَا إلَى هذهِ القصيدةِ أيضاً، فيُمكنُنَا أنْ نلمحَ فيهَا براعةَ الشَّاعرِ فِي تكوينِ **الاستعاراتِ الجيِّدةِ**، الَّتِي منهَا - علَى سبيلِ المثالِ لاَ الحصرِ - هذهِ الاستعارةُ:

وَهِلالُ أَيَّامٍ مَضَى لَمْ يَسْتَدِرْ بَدْراً وَلَمْ يُمْهَلْ لِوَقْتِ سِرَارِ

عَجِلَ الْخُسُوفُ عَلَيهِ قَبْلَ أَوَانِهِ فَمَحَاهُ قَبْلَ مَظَنَّةِ الإِبْدَارِ

لقدْ كانَ التِّهامِيُّ مثالاً لرقَّةِ العاطفةِ، فلمْ يبخلْ علَى وليدهِ هذَا برثائهِ، مُستعيراً لهُ صورةَ الهلالِ، مُستلهماً منْ لونهِ وشكلهِ صورةً فنِّيَّةً بديعةً، فهوَ يُشبِّهُ ابنَهُ بالهلالِ، يبدأُ صغيراً ثمَّ ينمُو معَ الأيَّامِ حتَّى يتكاملَ، ويصيرَ بدراً، فمَا أشدَّ خيبةَ الأملِ عندمَا يُقضَى علَى هذَا

الأملِ الوليدِ. والمرءُ عندَمَا يرَى الهلالَ ينبعثُ فِي نفسِهِ أملُ أنْ يرَاهُ يوماً بدراً ساطعاً، ولذَا يكونُ الشُّعورُ بالخيبةِ عميقاً إذَا عصفَتِ الأيَّامُ بهذِهِ الأحلامِ[53]. والحقُّ أنَّ العيونَ ترقبُ خطواتِ الهلالِ ومدارجَهُ علَى الأفقِ حتَّى تكتملَ بدراً، وهذَا نوعٌ منَ الانتظارِ المحبَّبِ إلَى النَّفسِ؛ لأنَّهُ يُؤذنُ بالنَّهايةِ السَّعيدةِ المؤكَّدة، وهوَ تحوُّلهُ إلَى قمرٍ يغمرُ الآفاقَ نوراً، ويُضيءُ للسَّارِي فِي اللَّيلِ، لكنَّهُ معَ شاعرِنَا - أَي الانتظارَ - تحوَّلَ وأفضَى إلَى يأسٍ وحزنٍ دفين.

إنَّ الشَّاعرَ لَو قالَ لكَ إنَّ ولدِيَ ماتَ صغيراً؛ لمَا وفَّي مَا أرادَ أنْ يقولَهُ، إنَّمَا أرادَ هذَا الأملَ الَّذي يتعلَّقُ بهِ ويرقبُهُ يوماً بعدَ يومٍ لعلَّهُ أنْ يكتملَ، وإذَا بهِ يُقْضَى قبلَ أوانِهِ بقدرٍ مباغتٍ لمْ يكنْ يتوقَّعُهُ، كهذَا الخسوفِ الَّذي ينقضُّ علَى الهلالِ فيقضِي عليهِ قبلَ أنْ يكتملَ إبدارُهُ، ولاَ تَقُلْ إنَّ فِي هذَا التَّصويرِ خطأً يبعدُ عنِ الواقعِ؛ إذِ الخسوفُ لاَ يصيبُ القمرَ إلاَّ وهوَ بدرٌ مكتملٌ، والشَّاعرُ يُريدُ التَّأثيرَ بألفاظِهِ وصورِهِ، فَلَو أثَّرَتْ ألفاظُهُ وصورُهُ الأثرَ الَّذي يُريدُ لمْ يعدْ لهُ بعدَ ذلكَ مطلبٌ[54]. ناهيكَ عنْ أنَّ الهلالَ رمزُ المعرفةِ وصحَّةُ التَّمييزِ، ولذلكَ يقترنُ عندَ الشَّاعرِ بالنُّونِ، رمزِ الوعاءِ والاستيعابِ، والنُّونُ بطبيعةِ رسمِهَا ترمزُ إلَى النُّطفةِ أوِ الوليدِ الصَّغيرِ المنبثقِ عنِ الرَّحمِ، وَمنْ ثَمَّ يجوزُ أنْ يرتبطَ الابنُ بالهلالِ الَّذي سيكتملُ بعدُ[55]، نَعَم إنَّ الهلالَ يقعُ منَ القمرِ موقعَ الوليدِ الَّذي تتمثَّلُ فيهِ بهجةُ الميلادِ وجمالُ الحياةِ ... فحينَ يهلُّ علَى الدُّنيَا وجهُ طفلٍ تغمرُ الفرحةُ أهلَهُ؛ لأنَّهُ رمزُ الأملِ فِي حاضرٍ جميلٍ ومستقبلٍ مشرقٍ، فهوَ البشارةُ الواعدةُ والنُّورُ الخارجُ منَ الظَّلامِ، وهوَ الَّذي يُمثِّلُ امتدادَ الحياةِ وتوارثَ الأجيالِ[56] وقولُهُ:

قَصُرَتْ جُفُونِي أَمْ تَبَاعَدَ بَينَهَا أَمْ صُوِّرَتْ عَينِي بِلا أَشْفَارِ
جَفَتِ الْكَرَى حَتَّى كَأَنَّ غِرَارَهُ عِنْدَ اغْتِمَاضِ الْعَينِ حَدُّ غِرَارِ
وَلَو اسْتَزَارَتْ رَقْدَةٌ لَرَمَى بِهَا مَا بَينَ أَجْفَانِي إِلَى التَّيَّارِ
أُحْيِي لَيَالِي التَّم وَهْيَ تُمِيتُنِي وَيُمِيتُهُنَّ تَبَلُّجُ الأَسْحَارِ
حَتَّى رَأَيتُ الصُّبْحَ يَرْفَعُ كَفَّهُ بِالضَّوءِ رَفْرَفَ خَيمَةٍ كَالْقَارِ
وَالصُّبْحُ قَدْ غَمَرَ النُّجُومَ كَأَنَّهُ سَيلٌ طَغَى فَطَمَا عَلَى النُّوَّارِ

إنَّ الاستعارات في هذه الأبيات: «جفَت العيونُ الكرَى، اللَّيالي تُميتنِي ويُميتهُنَّ تبلُّجُ الأسحارِ، الصُّبحُ يرفعُ كفَّهُ بالضَّوءِ، الصُّبحُ قدْ غمرَ النُّجومَ»، نرَى فيهَا حذقَ الشَّاعرِ، وتمكُّنَهُ منْ أدواتِه. وكذلكَ قولُهُ:

وَتَلَهُّبُ الأَحْشَاءِ شَيَّبَ مَفْرِقِي هَذَا الضِّيَاءُ شُوَاظُ تِلْكَ النَارِ

إنَّ الصُّورةَ هنَا، تكادُ تكونُ صورةً مركَّبةً، رغمَ أنَّهَا تبدُو صورةً واحدةً؛ فالأحشاءُ تضطرمُ سعيراً منَ الحزنِ، هذَا السَّعيرُ المضطرمُ يغوصُ كثيراً فِي ذاتِ الشَّاعرِ، وفِي إحساسِه، وفِي ذاكرتِه؛ حتَّى يشيبَ مَفْرِقُهُ منْ جرَّاءِ تلكَ النِّيرانِ، وهذَا الضِّياءُ – ربَّمَا كانَ يقصدُ الشَّاعرُ بهِ الشَّيبَ، أَو يقصدُ الضِّياءَ بمعناهُ المعروفِ – هوَ شعاعُ تلكَ النَّارِ فمَا بالُكَ بالنَّارِ ذاتِهَا؟!. بالإضافةِ إلَى أنَّ المناسبةَ بينَ بياضِ المفرقِ بالشَّيبِ، والضِّياءِ النَّاتجِ عنْ قوَّةِ النَّارِ، منْ جهةِ سرعةِ الالتهابِ والانتشارِ شيئاً فشيئاً، وتعذُّرِ التَّلاقِي، وعظمِ الألمِ؛ فالاستعارةُ الجيِّدةُ هِي: «مَا اشتدَّ فيهَا الامتزاجُ والتَّناسبُ بينَ المستعارِ لهُ والمستعارِ منهُ»[57].

وفِي مجالِ الفخرِ تأتِي الاستعارةُ مُوحيةً فِي قولِه عنْ فضائلِه:

وَسَتَرْتُهَا بِتَوَاضُعِي فَتَطَلَّعَتْ أَعْنَاقُهَا تَعْلُو عَلَى الأَسْتَارِ

إنَّ الشَّاعرَ هنَا، يُحاولُ أنْ يسترَ الفضائلَ بالتَّواضع، ولكنَّهَا تغدُو كالنِّياقِ الفتيَّة الَّتِي تأبَى إلاَّ أنْ ترفعَ أعناقَهَا وتعلُوَ علَى الحجبِ والأستارِ.

هذَا، **والكنايةُ النَّاجحةُ** تعتمدُ علَى حسنِ اختيارِ الوترِ الَّذي تعزفُ عليه؛ فإذَا أجَادَ الشَّاعرُ اختيارَ كنايةٍ يتجاوبُ معَهَا القارئُ منْ أعماقه، وتُذكِّرُهُ بموقف نفسيٍّ لهُ درايةٌ كانَتْ كنَايةً موفَّقةً(58)، «فالحالةُ النَّفسيَّةُ تتراءَى منْ وراءِ الصُّورِ الإيحائيَّةِ ... وفِي هذَا يكتسبُ الإيحاءُ قوَّةً فنِّيَّةً تُقربُهُ منْ قوَّةِ الدِّلالة الموضوعيَّةِ فِي القصَّةِ والمسرحيَّةِ»(59)، فإذَا نظرْنَا إلَى قولِ شاعرِنَا:

وَفَشَتْ خِيَانَاتُ الثِّقَاتِ وَغَيرِهِمْ حَتَّى اتَّهَمْنَا رُؤْيَةَ الأَبْصَارِ

سنجدُ أنَّ هذه الصُّورةَ حرَّكَتْ مشاعرَنَا برقَّة، ودفعتْنَا إلَى أنْ نشاركَ الشَّاعرَ حزنَهُ علَى ولدِه، وليسَ هذَا فحسبُ بلْ حزنَهُ علَى مَا آلَتْ إليه الأوضاعُ فِي عصرِه؛ فَفِي البيتِ كنايةٌ عنْ فسادِ هذَا العصرِ وتردِّي رجالاته، حتَّى إنَّ الشَّاعرَ يشكُّ فِي بصرِه، فربَّمَا كانَت العيونُ لاَ ترَى صواباً، وكأنَّهُ لاَ يُصدِّقُ مَا تراهُ عيناهُ، والصُّورةُ الكنائيَّةُ- كمَا ترَى- لاَ تنفصلُ فِي دلالتهَا عنْ دلالاتِ السِّياقِ العامِّ الَّتِي تتآزرُ داخلَ البناءِ الفنِّيِّ للقصيدةِ حتَّى كأنَّ التَّعبيرَ الكنائيَّ معَ سواهُ لمعاتٌ خاطفةٌ لتبينَ عنْ معالمَ أخرَى فِي الطَّريقِ، لاَ يهمُّ الوقوفُ المتأنِّي لرؤيةِ أجزائِهَا، وإنَّمَا «تتسرَّبُ بواسطةِ التَّعبيرِ الكنائيِّ منْ أمامِ الحدقةِ المبصرةِ إلَى مساربِ اللَّمحِ الذَّكيِّ، فهوَ تركيزٌ يُولِّدُ انبساطاً، وهوَ إشاراتٌ خاطفةٌ تُثيرُ معانيَ كثيرةً»(60). لكلِّ هذَا يُمكنُنَا أنْ نقولَ: إنَّ الكنايةَ فِي البيتِ السَّابقِ قدْ نجحَتْ فِي جعلِ تعاطفِنَا معَ الشَّاعرِ قويّاً. هذَا، وليسَ منَ الضَّروريِّ أنْ يكونَ للكنايةِ عمقٌ نفسيٌّ حتَّى تكونَ ناجحةً؛ فالكثيرُ منَ الكناياتِ البسيطةِ العفويَّةِ تلقَى النَّجاحَ أيضاً(61)؛ «فأبسطُ مظاهرِ

الإيحاءِ - الَّتي اهتدَى إليهَا الشُّعراءُ منْ قديم - التَّعبيرُ عن الموقف أَوِ الحالةَ بحيثُ يُوحي هذَا التَّعبيرُ بالصِّفاتِ المُرادة قبلَ التَّصريح بهَا، أَو دونَ التَّصريح بهَا»[62]، وأبسطُ هذِهِ الأنواعِ مَا كانَ قريباً إلَى ذهنِ المتلقِّي وخاطرِهِ، ومنْ ذلكَ قولُهُ فِي هذِهِ القصيدة:

تَـنْـدَى أَسِـرَّةُ وَجْـهِـهِ وَيَمِـيـنُـهُ فِـي حَـالَـةِ الإِعْـسَـارِ وَالإِيـسَـارِ

فلاَ يخفَى علَى المتلقِّي أنَّ فِي هذَا البيتِ كنايةً عنِ الانبساطِ والبشاشةِ والارتياحِ منْ جرَّاءِ البذلِ والعطاءِ والجودِ والكرم.

وهكذَا استطاعَ التِّهاميُّ عنْ طريقِ الكنايةِ كخاصيَّة منْ خصائص العبارةِ الأدبيَّةِ تتميَّزُ عنِ العبارةِ العاديَّة منْ لُغَةِ النَّاسِ أنْ يُحقِّقَ مَا أرادَهُ لصورتِهِ معتمداً علَى مَا تُوفِّرُهُ الكنايةُ منْ إيحاءات وإشارات ورموز، فضلاً عمَّا تتضمَّنُهُ منْ تمثيلٍ وتشبيهٍ يُساعدُ علَى إثباتِ مَا تقصدُهُ الصُّورةُ، علَى الرَّغمِ منْ أنَّ الكنايةَ لَمْ تردْ كثيراً فِي شعرِهِ، ويبدُو أنَّ اهتمامَهُ بالتَّشبيهِ والاستعارةِ كانَ أكبرَ بكثيرٍ منِ اهتمامِهِ بهَا.

ثالثاً - الأسلوبُ واللُّغةُ:

أ - المعجمُ الشِّعريُّ:

إنَّ اللَّفظَ فِي القصيدةِ الوجدانيَّةِ يخضعُ لتيارِ المشاعرِ القويَّة، واللَّفظُ لاَ يقفُ لِمَنْ يلوذُ بهِ أَو يعبدُهُ، بلْ تختارُهُ قوَّةُ الشَّاعريَّةِ منْ تخيُّلٍ وشعورٍ. والواقعُ- وكمَا يتَّضحُ منْ أبياتِ القصيدةِ - أنَّ العَلاقةَ بينَ اللَّفظِ والحالةِ الشُّعوريَّةِ قويَّةٌ فِي الشِّعرِ الوجدانيِّ، «وكثيراً مَا نلحظُ أنَّ الموقفَ الشُّعوريَّ يفرضُ علَى الشَّاعرِ انتقاءَ لفظ بعينِه، أَو مجموعةِ ألفاظ ذاتِ دلالات مُعبِّرة عنْ شدَّةِ إحساسه، وسرعانَ مَا يستدعِي هذَا اللَّفظُ مجموعاتٍ أُخرَى منَ الألفاظِ، يستغلُّهَا الشَّاعرُ فِي بناءِ عباراتِهِ الشِّعريَّةِ وتراكيبِهِ، وتُصبحُ كلُّهَا دالةً علَى حالتِهِ العاطفيَّة»[63].

ولقدِ اجتهدَ التِّهاميُّ فِي انتقاءِ ألفاظِه، وعملَ علَى تجويدِهَا، فخرجَتِ القصيدةُ متلائمةً بألفاظِهَا معَ الغرضِ الَّذي قيلَتْ منْ أجله، وهوَ الرِّثاءُ؛ بمعنَى آخرَ أعطَتِ الألفاظُ بُعداً انفعاليّاً وعاطفيّاً، مُتناسباً ونفسيَّةَ الشَّاعرِ فِي هذَا الموقفِ الحزينِ المؤلم. وفِي قصيدةِ الرِّثاء هذهِ تنتشرُ المفرداتُ المأسويَّةُ الَّتي تُخبرُكَ بعذاباتِ المتعذِّب: المنيَّةُ - الكدرُ - جذوةُ نارٍ - المستحيلُ - يخدعُ - يغصُّ - يهدمُ- عداوةُ - الأقذاءُ - الأخطارُ - الدِّماءُ - الخسوفُ - القبرُ - البعادُ - الرَّدَى - البرحاءُ - الزَّفراتُ - العبراتُ - الحزنُ - الأسَى - التَّصبُّرُ - تُميتنِي - الهمُّ - النَّائباتُ - اللِّئامُ.

ب - السِّماتُ الأسلوبيَّةُ:

إذَا مَا ذكرْنَا أسلوبَ التِّهاميِّ فِي هذهِ القصيدة- موضع الدِّراسة- فتقفزُ إلَى أذهانِنَا بعضُ الملامحِ الأسلوبيَّةِ الَّتي تُميِّزُ شعرَهُ، وذلكَ علَى النَّحوِ التَّالِي:

1 - المقابلةُ:

إنَّ استخدامَ أسلوبِ المقابلةِ فِي الشِّعرِ يُوحي بأنَّهُ أسلوبٌ لُغَويٌّ لاَ تصويريٌّ فِي بناءِ العملِ، ومنْ هنَا، يُمكنُ القولُ: «إنَّ المقابلةَ ظاهرةٌ ذاتُ بعدينِ؛ أوَّلُهُمَا أسلوبيٌّ يهمُّ الكيفيَّةَ الَّتي يخرجُ بهَا الكلامُ ولعلَّهُ الأهمُّ، وثانيهُمَا دلاليٌّ فرضَهُ الاستعمالُ المتوارثُ، وهوَ أنْ تكونَ العَلاقةُ بينَ الطَّرفينِ المتقابلينِ علَى المستوَى الدِّلاليِّ عَلاقةَ تضادٍّ، وهوَ مَا جعلَ الطِّباقَ إذَا تجاوزَ اللَّفظينِ يُصبحُ مقابلةً»(64). ومنْ أمثلةِ المقابلةِ قولُ التِّهاميِّ فِي هذَا البيتِ الجميلِ؛ وذلكَ لمَا فيهِ منْ صورةٍ شعريَّةٍ مُعبِّرةٍ:

فَالْعَيشُ نَومٌ وَالْمَنِيَّةُ يَقْظَةٌ وَالْمَرْءُ بَينَهُمَا خَيَالٌ سَارِ

والمقابلةُ هنَا، رائعةٌ بينَ العيشِ والموتِ، والنَّومِ واليقظةِ، وفِي «العيشُ نومٌ، والمنيَّةُ يقظةٌ» استعارةٌ أيضاً، وذلكَ علَى سبيلِ التَّشخيص Personification، وقدْ جمعَ الشَّاعرُ أيضاً، بينَ المقابلةِ والطِّباقِ، فقيمةُ الشَّيءِ تظهرُ إذَا رُشِّحَ بنوعٍ آخرَ مُماثلٍ لهُ أوقريبٍ منهُ، وبالنَّظرِ إلَى هذَا البيتِ مرَّةً أخرَى، نلحظُ أنَّ المقابلةَ لمْ تقتصرْ علَى صدرِ البيتِ وعجزِهِ مجتمعينِ فحسبُ، وإنَّمَا جاءَتْ فِي أحدهِمَا دونَ الآخرِ؛ فقدْ جاءَتْ فِي الصَّدرِ فقطْ دونَ العجزِ. إضافةً إلَى هذَا نلحظُ أنَّ الفكرةَ المحوريَّةَ فِي مرثيَّتِهِ المشهورةِ لابنِهِ أبِي الفضلِ، ومنهَا هذَا البيتُ هِي معاناتُهُ وحزنُهُ وألمُهُ الممضُّ.

2 - التِّكرارُ:

إنَّ المرءَ حينَ ينظرُ إلَى هذهِ القصيدةِ يجدُ نفسَهُ أمامَ أمثلةٍ كثيرةٍ منَ التِّكرارِ، وأوَّلُ البنَى التِّكراريَّةِ الَّتِي نعرضُ لهَا، هوَ الَّذِي أطلقَ عليهَا القدماءُ «**ردَّ العَجُزِ علَى الصَّدرِ**»، «وهوَ نمطٌ تِكْرَارِيٌّ يعتمدُ علَى تحويلِ الشَّكلِ التَّعبيريِّ إلَى بنيةٍ مُغلقةٍ بدايتُهَا هوَ نهايتُهَا، وتكادُ التَّسميةُ ذاتُهَا تشِي بهذَا النَّاتجِ الدِّلاليِّ»[65] وقدْ برزَتْ هذهِ البنيةُ واضحةً فِي هذهِ القصيدةِ. وثانِي هذهِ البنَى «**جناسُ المشتقِّ**»، والَّذِي تكونُ كلماتُهُ ذاتَ أصلٍ لُغَوِيٍّ واحدٍ، ووجودُ هاتينِ الظَّاهرتينِ؛ ردِّ العَجُزِ علَى الصَّدرِ، وجناسِ المشتقِّ[*]، يُؤكِّدُ غلبةَ ظاهرةِ التِّكْرَارِ اللَّفظِيِّ، وهِي ظاهرةٌ تُركِّزُ علَى الرَّنينِ الصَّوتِيِّ النَّاتجِ منَ التِّكْرَارِ. والبنيةُ الثَّالثةُ فِي محورِ التِّكْرَارِ هِي «**التَّجاورُ أوِ المجاورةُ**»، وهِي أنْ تردَ لفظتانِ مُتماثلتانِ فِي البيتِ تقعُ كلُّ واحدةٍ منهَا بجنبِ الأخرَى أوْ قريباً منهَا منْ غيرِ أنْ تكونَ لَغْواً لاَ يُحتَاجُ إليهِ[66]؛ معنَى ذلكَ أنَّ طبيعةَ هذهِ البنيةِ تقومُ علَى

التَّجاورِ بينَ الألفاظِ المكرَّرة؛ أي أنَّ النُّطقَ فيهَا يتلازمُ معَ حركةِ الفكرِ فِي أهدافهِ التَّوكيديَّةِ أَوِ التَّقريريَّةِ(67). ومنْ أمثلةِ هذهِ البنيةِ؛ بنيةِ المجاورةِ فِي هذهِ القصيدةِ قولُهُ:

جَاوَرْتُ أَعْدَائِي وَجَاوَرَ رَبَّهُ   شَتَّانَ بَيْنَ جِوَارِهِ وَجِوَارِي

والتَّكْرَارُ معَ المجاورةِ يتحقَّقُ فِي «جوارِهِ وجوارِي»، وهوَ تكْرَارٌ يتحقَّقُ فيهِ المستوَى الصَّوتيُّ والدِّلاليُّ علَى صعيدٍ واحدٍ. ورابعُ هذهِ البنَى فِي محورِ التَّكْرَارِ؛ «**الجمعُ ثمَّ التَّفريقُ أَوتفْسيرُ الإجمالِ ثمَّ التَّفصيلُ**»، وهذَا النَّوعُ منَ البنَى يُورثُ نوعاً منَ التَّكْرَارِ(68)، ومعناهُ: «أنْ يدخلَ شيئانِ في معنًى واحدٍ، ويُفرَّقَ بينَ جهتَي الإدخالِ»(69)، وقدْ جاءَ علَى ذلكَ قولُهُ:

شَيئَانِ يَنْقَشِعَانِ أَوَّلَ وَهْلَةٍ:   ظِلُّ الشَّبَابِ وَخُلَّةُ الأَشْرَارِ

فالشَّاعرُ قدْ أدخلَ هذينِ الشَّيئينِ فِي التَّشابهِ والأشكالِ وهوَ الانقشاعُ عندَ أوَّلِ وهلةٍ، ثمَّ فرَّقَ بينَهُمَا فجعلَ أحدَهُمَا ظلَّ الشَّبابِ، والآخرَ خُلَّةَ الأشرارِ.

1 - النَّزعةُ الخطابيَّةُ:

فِي قصيدةِ شاعرِنَا مَا يُؤكِّدُ وجودَ هذهِ الظَّاهرةِ بوضوحٍ خاصَّةً أنَّ بعضَ المصادرِ والمراجعِ الَّتي ترجمَتْ للشَّاعرِ قدْ ذكرَتْ أنَّهُ كانَ خطيباً مفوَّهاً، وتولَّى خطابةَ الرَّملةِ منْ قِبَلِ آلِ الجرَّاحِ أمراءِ طيئٍ(70). ولاَ شكَّ أنَّ أمرَ توليتهِ الخطابةِ لهُ انعكاسُهُ علَى شعرِهِ فيمَا نعتقدُ، والأمثلةُ علَى ذلكَ قولُهُ:

فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالاً إِنَّمَا   أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ

وقولُهُ:

لَيسَ الزَّمانُ وَإِنْ حَرَصْتَ مُسَالِماً خُلُقُ الزَّمَانِ عَدَاوَةُ الأَحْرَارِ

وقولُهُ:

يَا كَوكَبَاً مَا كَانَ أَقْصَرَ عُمْرَهُ وَكَذَاكَ عُمْرُ كَوَاكِبِ الأَسْحَارِ

وقولُهُ:

هَلَّا سَعَوا سَعْيَ الْكِرَامِ فَأَدْرَكُوا أَو سَلَّمُوا لِمَوَاقِعِ الأَقْدَارِ

وقولُهُ:

لِلهِ دَرُّ النَّائِبَاتِ فَإِنَّهَا صَدَأُ اللِّئَامِ وَصَيقَلُ الأَحْرَارِ

وقولُهُ:

هَلْ كُنْتَ إلاَّ زُبْرَةً فَطَبَعْنَنِي سَيفاً وَأَطْلَقَ صَرفُهُنَّ غِرَارِي؟

تدلُّنَا هذِهِ الشَّواهدُ وغيرُهَا علَى أنَّ النَّزعةَ الخطابيَّةَ ظلَّتْ تفرضُ نفسَهَا علَى شعرِ الشَّاعرِ؛ فالشَّاعرُ العبَّاسيُّ كانَ حريصاً - كمَا يرَى الدُّكتور عز الدِّين إسماعيل - علَى بناءِ إيقاعات مُجلجلة، تنتهي به منْ وقتٍ إلَى آخرَ إلَى وقفات عاليةِ النَّبرةِ؛ وذلكَ لكَّي يُحدثَ التَّأثيرَ الأخَّاذَ للجمهورِ، ويُجدِّدَ منْ آونةٍ إلَى أخرَى شوقَهُ إلَى الاستماعِ والمتابعةِ. وكانَتِ الأوزانُ الطَّويلةُ في صورتِهَا الكاملة - كالبسيطِ والطَّويلِ والكاملِ - هِي، في الغالبِ، الإطارُ الإيقاعيُّ الأنسبُ لتحقيقِ هذَا الهدفِ، وقد استتبعَتِ النَّزعةُ الخطابيَّةُ ذلكَ بالضَّرورةِ؛ حتَّى يتحقَّقَ الإشباعُ الصَّوتيُّ منْ هذَا الطَّريقِ[71]. وقد استخدمَ التِّهاميُّ في هذِهِ القصيدةِ بحرَ الكاملِ، كمَا تُوضِّحُ لنَا هذِهِ الشَّواهدُ أنَّ شاعرَنَا قد استخدمَ منَ الأساليبِ الطلبيَّة الكثيرَ خاصَّةً الأمرَ والاستفهامَ والنَّهيَ والنِّداءَ والتَّعجُّبَ، وهذِهِ الكثرةُ تُوفِّرُ لأبياتِهِ نبرةً خطابيَّةً عاليةً. كمَا أنَّ التَّكْرَارَ للأساليبِ يُمثِّلُ نمطاً منَ التَّكْرَارِ الصَّوتيِّ والمعنويِّ، ولكلِّ أسلوبٍ إيقاعهِ الخاصُّ، سواءٌ أكانَ

هذَا الإيقاعُ ظاهراً أَمْ خفيّاً، حسيّاً أَمْ معنويّاً، ولهذَا فإنَّهُ يُمثِّلُ ضرباً منْ ضروبِ الموسيقَى الشِّعريَّةِ.

4 - تنويعُ ضمائرِ الأداءِ الشِّعريِّ:

إنَّ ثمَّةَ «خروجاً» أَوِ «انحرافاً» عنْ اللُّغةِ المألوفةِ العاديَّةِ، قدْ تمَّ علَى أيدِي الشُّعراءِ العربِ القدامَى والمعاصرينَ، يتمثَّلُ فِي ظواهرَ فنِّيَّةٍ عديدةٍ تتعلَّقُ بكيفيَّةِ تقديمِ القصيدةِ وعرضِهَا، ومنْهَا ظاهرةُ «تبادلِ الصِّيغةِ الذَّاتيَّةِ والغيريَّةِ» أَو «تنويعِ ضمائرِ الأداءِ الشِّعريِّ»(72)، والتِّهاميُّ فِي قصيدته، لمْ يتناولْ معانيَ فريدةً تُعبِّرُ عنْ مدَى حزنه لفقد ابنه، وإنَّمَا جاءَتْ معانيه عاديَّةً مألوفةً، ولكنَّ الَّذي يجعلُ لهَا قيمةً مُؤثِّرةً هوَ تنوُّعُ الضَّمائرِ فِي الأداءِ الشِّعرِيِّ؛ إذْ وظَّفَ فِي البيتِ الأوَّلِ صيغةً أسلوبيَّةً مُستخدماً ضميرَ الغائبِ يتحدَّثُ به ومنْ خلاله عنْ حكم عامٍّ، هوَ حكمُ الموت، الَّذِي لاَ يُمكنُ لأحدٍ فِي الدُّنيَا أنْ يفلتَ منْهُ، وأنْ ينجوَ منْ سطوتِه. إنَّ هذهِ العموميَّةَ فِي الحكمِ قدِ استدعَتِ الصِّيغةَ ذاتَ الضَّميرِ الملائمِ لهَا وهِي صيغةُ ضميرِ الغائبِ. يقولُ التِّهاميُّ:

حُكْمُ الْمنْيَّةِ فِي الْبَرِيَّةِ جَارِ ... مَا هَذِهِ الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ

ولكنَّ الشَّاعرَ فِي البيتِ الثَّالثِ، يقولُ:

طُبِعَتْ عَلَى كَدَرٍ وَأَنْتَ تُرِيدُهَا ... صَفْوَاً مِنَ الأَقْذَاءِ وَالأَكْدَارِ

حيثُ انتقلَ منْ ضميرِ الغائبِ – الَّذِي استعملَ فِي وصفِ طبيعةِ الدُّنيَا المطبوعةِ علَى الكدرِ – إلَى ضميرِ الخطابِ «وأنتَ» يُحدِّثُ به نفسَهُ. وهوَ مُناسبٌ لخصوصيَّةِ الخطابِ النَّفسيِّ لاقترابه منَ الذَّاتِ ليدلَّ به علَى حزنِهَا. ثمَّ يعودُ إلَى ضميرِ الغائبِ فِي البيتِ الرَّابعِ؛ ليواكبَ العموميَّةَ:

وَمُكَلِّفُ الأَيَّامِ ضِدَّ طِبَاعِهَا مُتَطَلِّبٌ فِي الْمَاءِ جَذْوَةَ نَارِ

ولكنَّهُ فِي البيتِ الخامسِ يعتمدُ علَى ضميرِ الخطابِ الذَّاتيِّ كاشفاً به تأثُّرَهُ بوفاةِ صغيرِه:

وَإِذَا رَجَوتَ الْمُسْتَحِيلَ فَإِنَّمَا تَبْنِي الرَّجَاءَ عَلَى شَفِيرٍ هَارِ

ويعتصمُ فِي البيتينِ السَّادسِ والسَّابعِ بضميرِ الغائبِ؛ ليُعبِّرَ عنْ عموميَّةِ الصَّبرِ علَى البلوَى والمصائبِ؛ ليسوِّغَ بهَا حزنَهُ وتأثُّرَهُ:

فَالْعَيشُ نَومٌ وَالْمَنِيَّةُ يَقْظَةٌ وَالْمَرْءُ بَينَهُمَا خَيَالٌ سَارِ

وَالنَّفْسُ إِنْ رَضِيَتْ بِذَلِكَ أَو أَبَتْ مُنْقَادَةٌ بِأَزِمَّةِ الْمِقْدَارِ

ولأنَّ هذهِ العموميَّةَ تصلُ إلَى كلِّ إنسانٍ فإنَّهُ فِي البيتينِ الثَّامنِ والتَّاسعِ يستحضرُ مخاطبينَ؛ ليُوجِّهَ لهُم خطاباً جماعيّاً يُنبِّهُهُم فيهِ إلَى سرعةِ الحصولِ علَى رغباتِهِم فِي الدُّنيَا قبلَ فواتِ الأوانِ:

فَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ عِجَالاً إِنَّمَا أَعْمَارُكُمْ سَفَرٌ مِنَ الأَسْفَارِ

وَتَرَاكَضُوا خَيلَ الشَّبَابِ وَبَادِرُوا أَنْ تُسْتَرَدَّ فَإِنَّهُنَّ عَوَارِ

ومعَ ذلكَ الاستئناسِ بعموميَّةِ المصيرِ، يشتدُّ بهِ الحزنُ؛ فيهرعُ إلَى بثِّهِ بضميرِ المتكلِّمِ فِي البيتِ الثَّانِي عشرَ يبوحُ بهِ عنْ بالغِ حزنِهِ:

إِنِّي وُتِرْتُ بِصَارِمٍ ذِي رَونَقٍ أَعْدَدْتُهُ لِطِلَابَةِ الأَوتَارِ

ثمَّ يُوظِّفُ ضميرَ الغائبِ عائداً إلَى التَّعميمِ والشُّموليَّةِ فِي إصابةِ البشرِ؛ ليتصبَّرَ بذلكَ عنْ مُصابِهِ الأليمِ، وذلكَ فِي البيتينِ الرَّابعِ عشرَ والخامسِ عشرَ:

يَا كَوكَباً مَا كَانَ أَقْصَرَ عُمْرَهُ وَكَذَاكَ عُمْرُ كَوَاكِبِ الأَسْحَارِ

وَهِلَالُ أَيَّامٍ مَضَى لَمْ يَسْتَدِرْ بَدْراً وَلَمْ يُمْهَلْ لِوَقْتِ سِرَارِ

ويبدُو أنَّ هذَا الاستئناسَ العموميَّ الشُّموليَّ قدْ هدَّأَ منْ حزنِه قليلاً، فعبَّرَ عنْ ذلكَ بضمائرَ متنوِّعة متواليةٍ فِي البيتِ الثَّاني والعشرينَ، الَّذي جاءَ فيه التَّعبيرُ «أبكيه ثمَّ أقولُ لهُ»، شاملاً ضميرَيَّ المتكلِّم والغائبِ، علَى حينَ جاءَتِ الصِّيغتانِ «وقِّفْتَ، حينَ تركْتَ»، بضميرَيِّ الخطابِ؛ استحضاراً للفقيدِ الصَّغيرِ، وإعلاناً بذلكَ الاستحضارِ عنْ خفوتِ حزنِه، وتسليمه بالقضاءِ، وكيفَ لاَ يُسلِّمُ بهِ، وهوَ قدْ غادرَ الدُّنيَا الزَّائفةَ الفانيةَ الغادرةَ؟!. يقولُ التِّهاميُّ:

أَبْكِيهِ ثُمَّ أَقُولُ مُعْتَذِرًا لَهُ:   وُفِّقْتَ حِينَ تَرَكْتَ أَلأَمَ دَارِ

ثمَّ يعمدُ فِي البيتِ الثَّالثِ والعشرينَ إلَى المراوحةِ بينَ ضميرَيِّ التكلُّمِ والغيابِ، مُبيِّناً بالأوَّلِ حزنَهُ علَى مجاورتِه، وبالثَّاني رضاهُ وفرحَهُ؛ لأنَّ صغيرَهُ الفقيدَ فِي جوارِ ربِّهِ وهوَ أكرمُ جوارٍ. يقولُ التِّهاميُّ:

جَاوَرْتُ أَعْدَائِي وَجَاوَرَ رَبَّهُ   شَتَّانَ بَيْنَ جِوَارِهِ وَجِوَارِي

إذاً في أبياتِ التِّهاميِّ المذكورةِ آنفاً، رأينَا كيفَ أمدَّهَا «التَّبادلُ الضَّمائريُّ» بطاقةٍ إضافيَّةٍ تأثيريَّةٍ تنحصرُ فِي «الانحرافِ» عنْ المألوفِ اللُّغَويِّ، وَ«حركيَّةِ» الأداءِ الانتقاليِّ الَّذي يستثيرُ قدرةَ التَّلقِّي لدَى مُتلقِّي هذِهِ الأبياتِ ذاتِ الطَّابعِ العموديِّ أَوِ التَّقليديِّ الَّذِي يخضعُ لتقاليدِ القصيدةِ العربيَّةِ القديمةِ ونظامِهَا الموروثِ.

4 - التَّأثيرُ والتَّأثُّرُ:

ليسَ الهدفُ منْ هذَا العنوانِ الموازنةَ بينَ كلٍّ منَ التِّهاميِّ وبعضِ الشُّعراءِ القدامَى والمعاصرينَ لهُ، فذلكَ يحتاجُ إلَى دراسةٍ مستقلَّةٍ، وإنَّمَا الهدفُ منْهُ الإبانةُ عنْ بعضِ مَا أخذَهُ كلٌّ منْ معانِي وأفكارِ الآخرِ، مُبرزينَ فِي ذلكَ مدَى التَّأثيرِ والتَّأثُّرِ، كمَا تجدرُ الإشارةُ أنَّ شعراءَ هذَا

العصرِ أخذُوا يُعيدونَ فِي المعانِي والصُّورِ القديمةِ، ولكنَّهُم تصرَّفُوا فيهَا تصرُّفات سعَوا إليهَا جادِّينَ؛ حتَّى يميزُوا أنفسَهُم مِمَّنْ سبقوهُم، وحتَّى تكونَ لهُم طَوابعُهُم الجديدةُ. ولمَّا كانَ الشَّاعرُ إفرازاً لعصرِه، ومحصِّلةً لظروفِه السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة والأدبيَّة، فقدْ صدرَ عنِ التِّهامِيِّ مَا يبينُ عنْ هذِه الحقيقةِ. هذَا، وسيكونُ تناولُنَا فِي محورينِ:

أولاً - التِّهامي والشُّعراءُ القدامَى:

يُذكِّرُنَا التِّهاميُّ في رحلته الطَّويلة بأبي الطَّيِّب المتنبِّي، فيمَا عُرفَ عنْهُ منْ حبٍّ للإمارة، فحالَتْ منيَّتُهُ دونَ تحقيقِ أمنيته، كمَا يقولونَ، وكانَ - بعدَ وفاته - أقلَّ حظّاً منْ مالئِ الدُّنْيَا وشاغل النَّاس. ونحنُ إذَا تعمَّقْنَا فِي دراسةِ شعرِ التِّهاميِّ، وجازَتْ لنَا المقارنةُ بينَهُ وبينَ سواهُ، لوجدْنَا شبهاً عجيباً بينَهُ وبينَ المتنبِّي، ورأينَا كثيراً منَ المزايا الَّتِي تجمعُ بينَهُمَا. ومنَ الأمثلةِ الَّتِي نلمسُ فيهَا ظاهرةَ التَّأثيرِ والتَّأثُّرِ بينَ الشَّاعرينِ فِي هذِهِ القصيدة، قولُ التِّهامِيِّ:

وَطَرِي مِنَ الدُّنْيَا الشَّبَابُ وَرَوقُـهُ   فَإذَا انْقَضَى فَقد انْقَضتْ أَوطَارِي

إنَّ هـذَا البيتَ يكادُ يكوِّنُ صورةً تناصيَّةً مـنْ نـوعٍ مَا مـنْ قولِ المتنبِّي[73]: (بحرُ الخفيفِ)

آلَـةُ الْعَيشِ صِـحَّةٌ وَشَبَابُ   فَـإذَا وَلَّـيَا عَـنِ الْـمَرْءِ وَلَّـى

ولاَ شكَّ أنَّ أكبرَ دليلٍ شكليٍّ علَى ازدواجِ الموازنةِ اشتراكُ الشَّاعرينِ فِي المعنَى. وقولُ التِّهامِيِّ:

ذَهَـبَ التَّكَرُّمُ وَالْوَفَاءُ مِنَ الْوَرَى   وَتَصَـرَّمَـا إلاَّ مِـنَ الأَشْعَـارِ

وَفَشَتْ خِيَانَاتُ الثِّقَاتِ وَغَيرِهِمْ   حَتَّـى اتَّـهَـمْـنَا رُؤْيَـةَ الأَبْصَـارِ

ويُوشكُ هذانِ البيتانِ أنْ يكونَا «تفصيلةً» تمَّتْ تنميتُهَا أَو تناصّاً بصورة مَا، منْ بيتَي أبي فراس الحمداني الآتيين(74): (بحرُ البسيطِ)

مَالي أُعَاتبُ دَهْري أينَ يَذْهَبُ بي قَدْ صرَّحَ الدَّهْرُ لي بالْمَنْعِ وَالْيَاسِ

أَبْغِي الْوَفَاءَ بِدَهْرٍ لا وَفَاءَ لَهُ كَأَنَّني جَاهِلٌ بِالدَّهْرِ وَالنَّاسِ

وكذَا قولُهُ(75): (بحرُ البسيطِ)

أَينَ الْخَليلُ الَّذي يُرْضيكَ بَاطنُهُ مَعَ الْخُطُوب كَمَا يُرْضيكَ ظَاهِرُهُ؟

وقدْ أشارَ ابنُ شاكرِ الكتبِيّ إلَى أنَّ قولَ شاعرِنَا:

بَينَا يُرَى الإنْسَانُ فِيهَا مُخْبِراً حَتَّى يُرَى خَبَراً مِنَ الأَخْبَارِ

مثلُ قولِ أبي عيسَى عبدِالرَّحمنِ بنِ إسماعيلَ الخشَّابِ النَّحْوِيّ العَروضِيّ(76): (بحرُ البسيطِ)

مَازِلْتَ تَلْهَجُ بِالتَّارِيخِ تَكْتُبُهُ حَتَّى رَأَينَاكَ فِي التَّارِيخِ مَكْتُوبَا

وقولُ الإمامِ علي بن أبِي طالب، رضي الله عنه: (بحرُ الكاملِ)

مَازَالَ يَصْرُخُ بِالرَّحِيلِ مُنَادِياً حَتَّى أَنَاخَ بِبَابِهِ الْجَمَّالُ

ثانياً - التِّهاميُّ والمعرِّيُّ:

لمْ يتوقَّفْ تأَثُّرُ شاعرِنَا التِّهاميِّ عندَ حدودِ الشِّعرِ التُّراثيِّ مُمثَّلاً ذلكَ في شعرِ المتنبِّي وغيرِه منَ الشُّعراءِ، بلْ امتد إلَى شعرِ معاصريه، وبصفة خاصَّة المعرِّيُّ، وقدْ ركَّزَ علَى أبنيته وتعبيراته الجزلة الفخمة الَّتي تُغرِي شاعرَنَا باستعمالِ مَا يقتربُ منْهَا أَو باستعمالِهَا بذاتِهَا، وربَّمَا يكونُ المعرِّيُّ نفسُهُ قدْ تأَثَّرَ أيضاً، بالتِّهاميِّ، حتَّى تكادَ تكونُ بعضُ أبياته مأخوذةً منْ أبياتِ التِّهاميِّ، وربَّمَا أخذَ الاثنانِ هذه المعاني ممَّنْ سبقوهُمَا. وقدْ عاشَ كلاهُمَا متعاصرينِ، وحدثَ بينَهُمَا لقاءٌ أَوِ اتِّصالٌ

علَى خلاف مَا يزعمُ مُحققُ ديوانه عندَمَا قالَ: "ولمْ يُعْرَفْ أنَّهُ تمَّ بينَهُمَا لقاءٌ أَوِ اتِّصالٌ، وقدِ امتدَّ العمرُ بالمعرِّيِّ بعدَ وفاةِ التِّهاميِّ؛ لأنَّ التِّهاميَّ تُوفِّي عامَ (416هـ)، وأمَّا المعرِّيُّ فقدْ تُوفِّي عامَ 449هـ»[77]، وقولُهُ كذلكَ فِي موضعٍ آخرَ: «ولاَ نستطيعُ أنْ نجزمَ بأنَّ المعرِّيَّ تأثَّرَ بالتِّهاميِّ أَو قرأَ شعرَهُ ...»[78].

ولعلَّ فيمَا أوردَهُ محمَّدُ بنُ عليٍّ العظيميِّ الحلبيِّ (482هـ – 556هـ)، مَا يُوضِّحُ لنَا مَا أغفلَهُ معظمُ الرُّواةِ إنْ لمْ يكنْ أكثرُهُم؛ إذْ يُوردُ أنَّهُ فِي «سنةِ ثلاثٍ وأربعمائةٍ وردَ الشَّريفُ أبُو الحسنِ عليُّ بنُ محمَّدٍ التِّهاميُّ شاعرُ الشَّامِ، واجتمعَ بأبِي العلاءِ بالمعرَّةِ»[79]، كمَا وردَ فِي كتابِ الإنصافِ والتَّحرِّي لابنِ العديمِ؛ إذْ يقولُ: «سمعْتُ والدِي، رحمَهُ اللّه، يقولُ: بلغَنِي أنَّ أبَا العلاءِ بنَ سليمانَ كانَ يُعجبُهُ قصيدةَ التِّهاميِّ الَّتِي يرثِي بهَا ولدَهُ، وأوَّلُهَا:

حُكْمُ الْمنْيَّةِ فِي الْبَرِيَّةِ جَارِ   مَا هَذهِ الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ

قالَ: فكانَ لاَ يَرِدُ عليهِ أحدٌ منْ أهلِ العلمِ إلاَّ ويستنشدُهُ إيَّاهَا؛ لإعجابِهِ بهَا، فقدمَ التِّهاميُّ معرَّةَ النُّعمانِ، ودخلَ علَى أبِي العلاءِ، فاستنشدَهُ إيَّاهَا، فأنشدَهَا، فقالَ لهُ: أنتَ التِّهاميُّ؟ فقالَ: نَعَمْ، وكيفَ عرفتنِي؟، فقالَ: لأنَّنِي سمعْتُهَا منْكَ ومنْ غيرِكَ، فأدركْتُ منْ حالِكَ أنَّكَ تنشدُهَا منْ قلبٍ قريحٍ، فعلمْتُ أنَّكَ قائلُهَا»[80]. يقولُ الدُّكتور صلاح عبدالحافظ: «وفِي رأيِي أنَّ عنصرَ الإنشادِ منَ الأهميَّةِ بمكانٍ عظيمٍ فِي الشِّعرِ العربِيِّ، وفِي الشِّعرِ القديمِ منْهُ علَى وجهِ الخصوصِ...؛ لأنَّ القصيدةَ القديمةَ كانَ الشَّاعرُ يلقيهَا لتسمعَ أولاً، ثمَّ لتحفظَ ثانياً،...»[81]. كمَا أنَّ الشَّاعرَ حينَ ينشدُ بعضاً منْ شعرِه يستعيدُ تلكَ الحالةَ النَّفسيَّةَ الَّتِي تملَّكتْهُ فِي أثناءِ النَّظمِ حتَّى يشركَهُ السَّامعُ أَوِ

المتلقِّي في كلِّ أحاسيسه وخلجاتِ نفسه[82]. فمَا بالُكَ إذَا كانَ المتلقِّي هوَ المعرِّيَّ، إنَّ الأمرَ هنَا، يخضعُ لمقاييسَ دقيقة!.وهذَا يُؤكِّدُ أنَّ الأنواعَ الشِّعريَّةَ تجعلُنَا نكتنهُ وجودَ مجموعة منَ الوظائفِ بجانبِ الوظيفةِ المهيمنةِ- الوظيفةِ الشِّعريَّة - فالشِّعرُ الغنائيُّ يستدعِي بشكلٍ جليٍّ الوظيفةَ الانفعاليَّةَ[*]. كمَا أنَّ الشِّعرَ الموجَّهَ نَحْوَ المرسلِ إليهِ يتبدَّى مرتبطاً بالوظيفةِ الإيعازيَّة[83].

ولابدَّ منَ الإشارةِ إلَى أنَّ هذَا النَّصَّ الَّذِي نتعاملُ معَهُ، قدْ قالَهُ أبٌ فَقَدَ ابنَهُ؛ لنتصوَّرَ مدَى عمقِ التَّجربةِ الفعليَّةِ الحقيقةِ الأولَى الَّتِي صاحبَتِ الحدثَ، وكذلكَ فإنَّ صاحبَ التَّجربةِ الأوَّلَ، وهوَ الأبُ كانَ قريباً كلَّ القرب منَ الحدثِ، وتلقَّى تأثيرَهُ المباشرَ؛ ولذلكَ فقدِ اكتسبَتِ التَّجربةُ الشِّعريَّةُ لدَى الشَّاعرِ، خاصيَّةً منْ أهمِّ خصائصِ التَّجربةِ الشِّعريَّةِ ألاَ وهِي المعايشةُ الحقيقيَّةُ، أَوِ الممارسةُ الفعليَّةُ، ولاَ يعنِي هذَا أنَّهُ ليسَ هناكَ شعراءُ رثَوا أبناءَ غيرِهم، رثاءً صادقاً، ولكنْ مَا أردْتُ الإشارةَ إليهِ هنَا، أنَّهُ منْ بابِ أولَى أنْ نجدَ هذَا الصِّدقَ عندَ الشُّعراءِ الَّذينَ رثَوا أبناءَهُم؛ فالمعاناةُ الحقيقيَّةُ هِي أسُّ التَّجربةِ الشِّعريَّة[84]. وفرقٌ شاسعٌ بينَ شاعرٍ اكتوَى بالألم لموتِ ابنِهِ؛ فتنزَّى الألمُ منْ لسانه شعراً، وآخرَ لمْ يُعَانِ الحدثَ، فرثَى ابناً لغيرِه، وكمَا قيلَ: «ليسَتِ النَّائحةُ الثَّكلَى مثلَ النَّائحةِ المستأجرة»[85]. ولاشكَّ أنَّ المعاناةَ الحقيقيَّةَ، تزيدُ منَ الاندغامِ فِي الحدثِ، وتُوثِّقُ منَ الصِّلةِ بينَ الشَّاعرِ والموضوعِ، وتحصلُ معايشةً أعمقَ، وأرقَى صورةً؛ لأنَّهُ لَوِ اجتمعَتِ المعايشةُ والقدرةُ علَى الإبداعِ، فإنَّنَا سنشهدُ ولادةَ عملٍ جيِّد، نقرؤُهُ فنشعرُ بِهِ، وننفعلُ بِهِ وكأنَّهُ يهمُّنَا، ونشعرُ بِهِ فِي ذواتِ أنفسِنَا[86].

- سرُّ إعجابِ المعرِّيِّ بالقصيدة:

سؤالٌ يطرحُ نفسَهُ، مَا سرُّ إعجابِ المعرِّي بهذه القصيدة، لدرجة أنَّهُ يستنشدُهَا دائماً، وتحلو في مسامعِهِ أنْ تتردَّدَ؟. إنَّنَا لنرَى تشابهاً منْ بعضِ الوجوهِ بينَ شعرِ التِّهامِيِّ وشعرِ المعرِّيِّ، وهذَا التَّشابهُ قائمٌ علَى شيئينِ همَا:

أولاً - صدقُ الأحاسيس:

التِّهاميُّ في قصيدته تلكَ قدْ أكلَ الحزنُ قلبَّهُ وفؤادَهُ؛ لفقدِهِ فلذةِ كبدِهِ، والَّذي رأَى أنَّهُ مُقدِّمةٌ لهلاكِهِ هوَ، وذلكَ عندَمَا يقولُ:

وَلَـدِي الْمُعَزَّى بَعْضُهُ فَإِذَا مَضى بَعْضُ الْفَتَى فَالْكُلُّ فِي الآثَـارِ

إنَّ الحياةَ بعدَهُ هي صفحاتٌ منَ الحزنِ والشَّكوَى، وأنَّ الأيَّـامَ لاَ تُنسيهِ هذَا الرُّزءَ وتلكَ المصيبةَ، وإنَّمَا تُجدِّدُ لهُ هذه الذِّكريات، نحنُ أمامَ شاعرٍ صادقٍ في أحاسيسه، والرِّثاءُ الصَّادقُ ينبعثُ حقّاً منْ عاطفة حارَّة وقلبٍ مُوجَع، ويكونُ ذَا أثَرٍ مُحزنٍ عميقٍ في نفسِ السَّامعِ والقارئِ؛ إذْ تمتلئُ نفسُ الشَّاعرِ بالحزنِ فينقلهُ شعرُهُ البارعُ إلَى نفسِ القارئ. إنَّ شاعرَنَا التِّهامِيَّ أمَامَ ناقدٍ يصدقُ في أحاسيسه إلَى أبعد غاية، ومنْ هنَا التقَتِ القصيدةُ بمعزلٍ عنْ شاعرِهَا بحسِّ النَّاقدِ المعرِّيِّ فاستنشدَهَا، ثمَّ حينَ سمعَهَا منْ قائلِهَا غدَتِ القصيدةُ لصدقِ مشاعرِ مُؤلِّفهَا سحابةَ حزنٍ، يُعيدُ الشَّاعرُ قراءتَهَا، فيكتشفُ قصيدتَهُ لأوَّلِ وهلة، وكأنَّ حزنَ الأمسِ تتجدَّدُ ذكرياتُهُ، فيتعاملُ الشَّاعرُ معَ قصيدتِهِ - حينَ يلقيهَا - معاملةً جديدةً، فيرَى الشَّاعرُ ابنَهُ وهوَ يحتضرُ، يستحضرُ تلكَ الصُّورةَ فينفجرُ فِي إلقاءِ قصيدتِه أمامَ المعرِّيِّ الَّذي لديه الحزنُ نفسُهُ وإنِ اختلفَتْ بواعثُهُ، لديهِ بواكيرُ الحزنِ الأبدِي، والنَّظرةُ التَّشاؤميَّةُ تجاهَ الأحياءِ، فوجدَ فِي شعرِ التِّهامِيِّ مُعادلاً موضوعيّاً - إنْ صحَّتْ نظرتُنَا

لهُ- لمَا في نفسِه، والمعرِّيُّ الضَّريرُ غيرُ محتاج مَنْ يُعرِّفُهُ بالتِّهاميِّ، ويُقدِّمُهُ لهُ بعدَ إنشادِه لقصيدته؛ إذْ يعرفُ أنَّ الصَّوتَ المحمَّلَ بمَا لمْ يحملْهُ صوتٌ منْ قبلُ هوَ صوتُ الشَّاعرِ نفسِه.

ثانياً - النَّظرةُ التَّشاؤميَّةُ:

لعلَّ التِّهاميَّ في قصيدته قدْ لمسَ حزنَ المعرِّيِّ ذاتَهُ؛ هذَا الحزنَ الَّذي جعلَهُ يرَى الدُّنيَا بلاَ أصدقاء، وبلاَ معنًى، وينظرُ إليهَا هذه النَّظرةَ السَّوداءَ، ويرَاهَا علَى حقيقتِهَا؛ أَي أنَّ شرورَهَا أغلبُ، ولذَا فيعجبُ منْ تكالبِ النَّاسِ عليهَا، ورغبتِهِم الملحَّةِ فِي طولِ البقاءِ فيهَا(87):

أليسَ هوَ القائلُ(88): (بحرُ الخفيفِ)

تَـعَبٌ كُـلُّهَـا الْـحَـيَـاةُ فَـمَـا أَعْـــ ـــجَبُ إلاَّ مِـنْ رَاغِـبٍ فِي ازْدِيَـادِ

وهَا هُو ذَا أَبُو الحسنِ التِّهاميُّ يقولُ:

جَـاوَرْتُ أَعْـدَائِـي وَجَـاوِرَ رَبَّـهُ ... شَـتَّـانَ بَـيـنَ جِـوَارِه وَجِـوَارِي

إنَّ هذَا العصرَ عصرُ الشَّكوَى؛ الجميعُ يشكُو منَ الجميعِ، كلُّ النَّاسِ أعداءٌ فِي رأيِه، لاَ فرقَ بينَ هذَا وذاكَ، فلاَ وجودَ للمعانِي والقيمِ النَّبيلةِ إلاَّ فِي عَالمِ القريضِ:

ذَهَـبَ التَّكَرُّمُ وَالْوَفَاءُ مِنَ الْوَرَى ... وَتَـصَـرَّمَـا إلاَّ مِـنَ الأَشْـعَـارِ

وَفَشَتْ خِيَانَاتُ الثِّقَاتِ وَغَيرِهِمْ ... حَتَّـى اتَّـهَـمْـنَـا رُؤْيَـةَ الأَبْـصَـارِ

إنَّهُ الصَّوتُ ذاتُهُ الَّذِي قالَهُ المعرِّيُّ(89): (بحرُ الوافرِ)

فَـظُـنَّ بِـسَـائِـرِ الإخْـوَانِ شَـرّاً ... ولاَ تَـأْمَـنْ عَـلَـى سِـرٍّ فُـؤَادَا

فَلَـو خَـبَّرَتْـهُـمُ الْـجَوزَاءُ خُـبْـرِي ... لَـمَـا طَـلَـعَـتْ مَـخَـافَـةَ أنْ تُـكَـادَا

وقولُهُ(90): (بحرُ البسيطِ)

مَنْ عاشَ غيرَ مُداجٍ مَنْ يُعاشِرُهُ   أَساءَ عِشْرَةَ أَصْحابٍ وَأَخْدانِ
كَمْ صاحبٍ يَتَمَنَّى لَو نُعيتُ لَهُ   وَإِنْ تَشكَّيتُ رَاعَانِي وَفَدَّانِي

وقولُهُ[91]: (بحرُ الطَّويلِ)

طِباعُ الْوَرَى فيهَا النِّفَاقُ فأَقْصِهِمْ   وَحيداً وَلا تَصْحَبْ خَليلاً تُنافِقُهْ
وَمَا تُحْسِنُ الأَيَّامُ أَنْ تَرْزُقَ الْفتَى   وَإِنْ كَانَ ذَا حَظٍّ صَديقاً يُوافِقُهْ
يُضَاحِكُ خِلٌّ خِلَّهُ وَضَمِيرُهُ   عَبُوسٌ وَضاعَ الْوِدُّ لَولاَ مَرافِقُهْ

وقولُهُ[92]: (بحرُ الطَّويلِ)

رِياءُ بَنِي حَوَّاءَ فِي الطَّبْعِ ثَابِتٌ   فَمِنْهُمْ مُجِدٌّ فِي النِّفَاقِ وَهَازِلُ

وإضافةً إلَى ذلكَ قدْ رأى المعرِّيُّ فِي ابنِ أبِي الحسنِ التِّهامِيِّ، مرثاةً لابنِهِ الَّذِي ماتَ منْ قبلِ أنْ يُولَدَ – إذْ لمْ يتزوَّجْ وإنْ لمْ يكنْ مُجبراً علَى ذلكَ- فاستنشدَ القصيدةَ وردَّدَهَا. إنَّهُ التَّحسُّرُ علَى مَا مضَى، والشَّوقُ الكامنُ للابنِ الَّذِي ودَّ ألاَّ ينجبَهُ حتَّى لاَ يجنِيَ عليهِ كمَا جنَى آباؤُهُ عليهِ. يقولُ أبُو العلاءِ[93]: (مجزوءُ بحرِ الكاملِ)

هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلَيَّ م وَمَا جَنَيْتُ عَلَى أَحَدْ

ولعلَّ مَا يُؤكِّدُ هذَا التَّأثيرَ والتَّأثُّرَ Lnteraction مَا رواهُ الخوارزمِيُّ أحدُ شرَّاحِ ديوانِ المعرِّي منْ أنَّ المعرِّيَّ في قولِهِ[94]: (بحرُ البسيطِ)

وَالنَّجْمُ تَسْتَصغِرُ الأَبْصارُ صُورَتَهُ   والذَّنْبُ للطَّرْفِ لا للنَّجْمِ في الصغَرِ

قدْ تأثَّرَ بقولِ التِّهامِيِّ:

إنْ يُحْتَقَرْ صِغَراً فَرُبَّ مُفَخَّمٍ   يَبْدُو ضَئيلَ الشَّخْصِ لِلنُّظَّارِ
إنَّ الْكَواكِبَ فِي عُلُوِّ مَحَلِّهَا   لَتُرَى صِغاراً وَهْيَ غَيرُ صِغارِ

أَو لعلَّ التِّهامِيَّ قدْ تأثَّرَ بقولِ المعرِّيِّ السَّابقِ.

- الأمورُ الفنِّيَّةُ الَّتي دفعَت المعرِّي للإعجاب بالقصيدة:

إنَّ القارئَ للقصيدة يلحظُ أَنَّ هناكَ أموراً فنِّيَّةً قدْ يشي بهَا النَّصّ تدفعُ بالنَّاقدِ إلَى مزيد منَ التَّبصُّرِ فِي النَّصِّ، وهذِهِ ربَّمَا تكونُ منَ العواملِ الَّتي دفعَتِ المعرِّيَّ للإعجابِ بهذِهِ القصيدةِ منهَا:

أولاً - التَّجديدُ في المعاني:

إنَّ التِّهامِيَّ لمْ يُعبِّرْ عمَّا يُريدُ منْ معان بطريقة مباشرة وعاديَّة، بلْ لجأَ إلَى تصويرِهَا بطرقٍ مختلفة. فجعلَ المنيَّةَ فِي البيتِ الأوَّلِ «وهي الموتُ» شخصاً عظيماً ذَا سلطة واسعة، يحكمُ علَى النَّاس بالزَّوالِ، فينفذُ حكمُهُ، ولاَ يستطيعُ أنْ يردَّهُ أحدٌ، وجعلَ الدُّنيَا داراً، يقطنُهَا النَّاسُ، ولكنَّهُم لاَ يستقرُّونَ فيهَا، كلُّ مَنْ يسكنُهَا يُرْغَمُ علَى تركِهَا، وهكذَا نرَاهَا تستقبلُ الأجيالَ تلوَ الأجيالِ. وقدْ صوَّرَهَا فِي البيتِ الثَّانِي مطبوعةً علَى الكدرِ، فجسَّدَهَا، وخلعَ عليهَا صفات موارد الماء، وجعلَ النَّاسَ ينظرونَ إليهَا مُتعطِّشينَ فإذَا هُمْ يفجعونَ بمَا فيهَا منْ كدرٍ وأقذاء، وكمْ كانُوا يتمنَّونَ أنْ يجدوهَا صافيةً لترويَ مَا فِي نفوسِهِم منْ ظمأ، وليسَ هذَا في حقيقته تعطُّشاً إلَى ماء، وإنَّمَا هوَ تعطُّش إلَى السَّعادةِ والهناءِ، وهذَا دليلٌ علَى أنَّ الشَّاعرَ قدْ تناولَ فِي تصويرِه مَا ينشدُهُ النَّاسُ منْ سعادة فرمزَ إليه بصفاءِ الموردِ وعذوبتِه. إضافةً إلَى هذَا نجدُهُ قد استخدمَ ضميرَ المخاطبِ المفردِ، كأنَّهُ يُخاطبُ إنساناً فرداً، ولكنَّهُ في حقيقةِ الأمرِ يُخاطبُ الإنسانيَّةَ جمعاءَ عبرَ هذَا الفردِ. وإنَّنَا لَو نظرْنَا إلَى قولِ التِّهامِيِّ:

إنِّـي لأَرْحَـمُ حَاسِدَيَّ لِحَرِّ مَا ... ضَمَّتْ صُـدُورُهُمُ مِـنَ الأَوْغَـارِ

نَظَرُوا صَنِيعَ اللهِ بِـي فَعُيُونُهُـمْ ... فِـي جَنَّـةٍ وَقُلُوبُهُـمْ فِـي نَـارِ

نجدُ أنَّ التِّهاميَّ أجادَ إجادةً واضحةً في هذينِ البيتينِ؛ إذْ توشكُ أنْ تكونَ رحمةُ الحاسدينَ شيئاً ذا نظرة جديدة منْ قبَلِ الشَّاعرِ؛ لأنَّ العادةَ جرَتْ علَى ذمِّ الحاسدينَ وكراهتِهِم، لكنَّ التِّهاميَّ يرحمُهُم ممَّا فِي صدورِهِم منْ حُنق وبُغض، ثمَّ يأتِي بتلكَ المفارقةِ العجيبةِ، وهِي أنَّ عيونَهُم فِي جنَّة لمَا يرونَ منْ نعيم يصاحبُهُ، ولكنَّ هذهِ الجنَّةَ لاَ تصلُ إلَى قلوبِهِم، وإنَّمَا تتحوَّلُ إلَى نار تغلِّي في صدورِهم، وتتأجَّجُ فِي قلوبِهِم، ولاَ يملكُ الشَّاعرُ أمامَ هذَا الموقفِ إلاَّ أنْ يترحَّمَ لهُم!. إنَّ مثلَ هذَا القولِ لاَ يصدرُ إلاَّ إذَا كانَ صاحبُهُ قويّاً، لاَ يأبهُ بحسدِ الحاسدينَ والحاقدينَ، والأعداءِ الطَّامعينَ، وهذَا معنَى مقبولٌ يشهدُ العقلُ بصحَّته.

إنَّ فِي القصيدة صنعةً فنِّيَّةً محكمةً وصياغةً أدبيَّةً رائعةً فِي المعانِي طغَتْ علَى الأسلوبِ فأضعفَتْهُ ومسخَتْ جمالَهُ، ولا الأسلوبِ كانَ علَى حسابِ المعنَى، بلْ وُفِّقَ الشَّاعرُ فِي الملاءمة بينَ المعانِي والمبانِي، وبينَ الفكرة واللَّفظ المُعبِّرِ عنهَا؛ فالألفاظُ غيرُ مُتباينة، بلْ مُتقاربةٌ فِي الجزالة والرِّقَّة والسَّلاسة، والمعانِي مُناسبةٌ لألفاظهَا منْ غيرِ أنْ يكسوَ اللَّفظُ الشَّريفُ المعنَى السَّخيفَ أوَ علَى الضدِّ، بلْ يُصاغانِ معاً صياغةً تتناسبُ وتتلاءمُ.

ثانياً - جمالُ التَّصوير:

ربَّمَا كانَ منَ الأشياءِ الَّتِي جعلَت المعرِّيَّ يُفضِّلُ تلكَ القصيدةَ، إعجابُهُ بمَا فيهَا منْ لمحات بلاغيَّة جميلة؛ فالقصيدةُ مليئةٌ بالتَّشبيهات، والاستعارات، والكنايات، وكذلكَ المحسِّنَاتِ البديعيَّة، وقدْ تناولنَا ذلكَ فِي ثنايَا الدِّراسةِ، كلٌّ فِي موضعِهِ.

ثالثاً - شيوعُ الحكمة في القصيدة:

إنَّ نظرةً فِي القصيدة تُعطِي انطباعاً بأنَّ الشَّاعرَ قدْ نظرَ إلَى الحياة واختبرَ ضروبَهَا، وسبرَ أغوارَهَا، لذَا فهوَ يُقدِّمُ لنَا خلاصةَ تجاربِهِ، وَبُعدَ

رؤيته للحياة، ولعلَّ الحزنَ أدعَى إِلَى التَّفكُّرِ والتَّدبُّرِ، والشَّاعرُ ربَّمَا وجدَ أنَّ فقدانَهُ مدعاةٌ لكَي يُعيدَ التَّفكُّرَ منْ جديد حيالَ الحياة، ولعلَّ هذَا صادفَ هوىً في نفسِ المعرِّي، فراحَ يُردِّدُ القصيدةَ بحسِّه النَّقديِّ الَّذي يأخذُ منَ الشَّاعرِ مَا يُعبِّرُ عنهُ وعنْ إحساسِه ومشاعرِه، وقدْ ضربْنَا بعضَ الأمثلةِ الدَّالَّةِ علَى شيوعِ الحكمةِ فِي القصيدةِ، وذلكَ عندَ حديثِنَا عنْ بناءِ القصيدةِ.

وأذكرُ الآنَ - مَا اتَّفقَ لِي العثورُ عليهِ فِي كتبِ الأدبِ، أَوِ استخرجَهُ الخاطرُ الكليلُ أثناءَ مطالعةِ هذهِ القصيدةِ - بعضَ الأبياتِ الأُخرَى الَّتي تُثبتُ أنَّ ثمَّةَ تناصّاً منْ نوعٍ مَا، أَو تداخلَ نصوص، بينَ بعضِ أشعارِ المعرِّيِّ والتِّهاميِّ، كدليلٍ علَى هذهِ الظَّاهرةِ، فقدْ تبيَّنَ لِي أنَّ أحدَ شُرَّاحِ ديوانِ سقطِ الزَّنْدِ للمعرِّيِّ، وهوَ القاسمُ بنُ الحسينِ بنِ محمَّد (555هـ-617هـ)، قدْ ذكرَ عندَ شرحِهِ لقولِ المعرِّيِّ[95]: (بحرُ السَّريعِ)

فَـبَـاتَ أَدْنَـــى مِـــنْ يَـــدٍ بَـيـنَنَـا   كَـــأَنَّـــهُ الـكَـوكَـبُ فِـي بُـــعْـدِهِ

أنَّ معنَى البيتِ منْ قولِ التِّهاميِّ:

فَـبَـاتَ أَدْنَـــى مِـــنْ يَـــدٍ بَـيـنَنَـا   مِنْ بُعْدِ تِلْكَ الْخَمْسَةِ الأَشْبَارِ

ومنَ الأمثلةِ أيضاً، قولُ المعرِّيِّ[96]: (بحرُ الوافرِ)

وَأَطْـرَبَـنِـي الـشَّـبَابُ غَـدَاةَ ولَّـى   فَلَيـتَ سِـنِيهِ صـوتٌ يُـسْـتَـعَادُ

وقالَ التِّهاميُّ:

وَطَـرِي مِـنَ الـدُّنْيَا الشَّبَابُ وَرَوقُـهُ   فَإِذَا انْقَضَى فَقَدِ انْقَضتْ أَوطَارِي

وقدْ أشارَ إِلَى ذلكَ الصَّفديُّ فِي الغيثِ المسجَّمِ[97].

- رأيٌ في أيِّ الشَّاعرين تأثَّرَ بالآخر (التِّهاميُّ أم المعرِّيُّ):

إنَّنَا فِي نهايةِ تحليلِنَا لأوجُه التَّأثيرِ والتَّأثُّرِ عندَ كلٍّ منَ التِّهاميِّ والمعرِّيِّ فِي هذهِ القصيدة، لاَ نستطيعُ أنْ نجزمَ علَى وجه التَّحقيق أيُّهمَا تأثَّرَ بالآخرِ؛ فقدْ يكونُ هناكَ تأثيرٌ وتأثُّرٌ، والحقُّ أنَّ تأثُّرَ التِّهاميِّ بشعرِ غيرِهِ لمْ يقمْ علَى النَّسخِ ولاَ السَّلخِ ولاَ المسخِ، وإنَّمَا كانَ التَّأثُّرُ عندَهُ، بمنزلةِ مَا يُسمَّى اليومَ بـ «القراءةِ الجديدةِ» للموضوعِ المشترك أوِ المتقاربِ. وإذَا دقَّقْنَا فِي ذلكَ قلْنَا، كمَا يقولُ أحدُ الباحثينَ، إنَّهَا قراءةٌ جديدةٌ فِي كتابةٍ جديدةٍ»[98]، وليسَ في هذَا إنكارٌ للصِّلةِ الَّتِي بينَ أبياتِ شاعرِنَا والأبياتِ الَّتِي تأثَّرَ بهَا، وإنْ كانَ هذَا لاَ يتجاوزُ الاشتراكَ فِي مصدرِ الإلهامِ، وجملةٍ منْ مقاطعِ الأبياتِ، وهوَ بهذَا العملِ البسيطِ، ومَا يُضيفُهُ منْ تحويراتٍ وإضافاتٍ تشهدُ لهُ بالتَّفرُّدِ والتَّميُّزِ، استطاعَ أنْ يُضيفَ إلَى عملِه رصيداً شعريّاً ممتازاً، ويستحضرَ بهذهِ الإشارةِ الموفَّقةِ إلَى أذهانِ المتلقِّينَ روحَ العملِ القديمِ؛ لتقويةِ العملِ الجديدِ.

إنَّ أهمَّ مَا يُميِّزُ شعرَ شاعرِنَا أنَّهُ يحتفظُ فِي نصوصِه بمعالمَ واضحةٍ تدلُّ علَى الأشعارِ الَّتِي تأثَّرَ بهَا والحاضرةِ فِي قصائدِه، لاَ لأنَّهَا تفرضُ نفسَهَا بصفةٍ خاصَّةٍ، وإنَّمَا لأنَّ الشَّاعرَ نفسَهُ عمدَ إلَى إحياءِ أثرِهَا فِي قصائدِه، وأبَى إلاَّ أنْ تتسلَّلَ لنَا شخصيَّتُهُ منْ شخصيَّاتِ الآخرينَ، وإلاَّ لمْ يكنْ لشعرِه منْ معنًى يذكرُ فِي بابِ الموازنةِ. والتِّهاميُّ قدْ يأخذُ معانيَ غيرِه ولكنْ ليصيغَهَا بأسلوبِه الَّذي اتَّسمَ بسلاسةِ التَّعبيرِ، وبساطةِ الألفاظِ معَ قوَّةٍ وتماسكٍ فِي كلِّ الأحوالِ، وهذَا واضحٌ فِي استعراضِ هذهِ القصيدةِ وموازنتِهَا بشعرِ غيرِه منَ الشُّعراءِ.

رابعاً - الموسيقَى:

إنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ تتعدَّدُ أبعادُهُ الجماليَّةُ، والبحثُ عنْ أسرارِ هذَا الجمالِ ربَّمَا يكمنُ فِي البناءِ الموسيقِيِّ، وربَّمَا يكمنُ فِي التَّشكيلِ

بالصُّورةِ، وربَّمَا يكمنُ فِي البنيةِ اللُّغويَّةِ أَوِ الأسلوبِ، أَو أنَّ كلَّ هذهِ العناصرِ فِي وقت واحد، يأخذُ كلٌّ منهَا بذراعِ الآخرِ حتَّى يصلَ ذلكَ اللَّونُ منَ التَّعبيرِ الشِّعريِّ إلَى قلب قائلِه وعقلِه، ويملكَ علَى مستمعه كلَّ حواسِّه، فيشدُّهُ إلَى مَا يُريدُهُ الشَّاعرُ منْ إيصَالِ تجربتِهِ الشَّعريَّةِ إلَى المتلقِّي قارئاً كانَ أَو مستمعاً.

والقصيدةُ مبنيَّةٌ – فِي نطاقِ الوحدةِ الإيقاعيَّة– علَى وزن واحد هوَ الكاملُ التَّامُّ ذُو العَروضِ الصَّحيحةِ والضَّربِ المقطوعِ، والقطعُ هوَ: حذفُ السَّابعِ السَّاكنِ وتسكينُ مَا قبلَهُ، علَى وزنِ متفاعلْ ///٥/٥. وقد احتفلَ التِّهاميُّ بهذَا البحرِ – سواءٌ أكانَ تامّاً أَمْ مجزوءاً– ولعلَّ هذَا راجعٌ إلَى انسجامِ بحرِ الكاملِ – غالباً – معَ عواطفِ الشَّاعرِ فِي حالاتِ الحزنِ والرِّقَّةِ والنَّشاطِ والقوَّة، والكاملُ منَ البحورِ الصَّافيةِ أَوِ البحورِ موحَّدةِ التَّفعيلة، ويحتلُّ المرتبةَ الأولَى فِي ديوانِ التِّهامي[99]؛ لأنَّ هذَا البحرَ بِهِ ثلاثونَ حركةً لمْ تجتمعْ فِي غيرِهِ منَ الأبحرِ الشَّعريَّة، ولهُ تسعةُ أضربٍ لمْ يحصلْ عليهَا بحرٌ آخرُ[100]، وَمِنْ ثَمَّ فإنَّهُ يتيحُ للشَّاعرِ مساحةً كبيرةً منْ حريَّةِ اختيارِ اللَّفظِ المناسبِ، ثمَّ التَّصرُّفِ فِي معانيهِ، وهِي حريَّةٌ يُقدِّرُهَا تماماً مَنْ يمارسُ نظمَ الشِّعرِ[101].

إضافةً إلَى هذَا فإنَّ بساطةَ وحدةِ الكاملِ «متفاعلن» مَا يسمحُ بانسيابيَّة عكسَ غيرِهِ منَ البحورِ المركَّبةِ؛ أَي الَّتي تتكوَّنُ منْ تفعيلتينِ متغايرتينِ. وأزعمُ كذلكَ أنَّ تواليَ ثلاثِ حركاتٍ فِي «متفاعلن» لاَ يفصلُ بينَهُم ساكنٌ وهوَ مَا يُكوِّنُ فاصلةً صغرَى، قدْ راقَ الشَّاعرَ، ذلكَ التَّوالِي الَّذي يُساعدُ علَى التَّدفُّقِ فِي ليونة ويسرٍ دونَ تقطُّعٍ، كمَا أنَّ مَا راقَ الشَّاعرَ فِي هذَا البحرِ أيضاً، شيوعُ زحافِ الإضمارِ فيه، وهوَ إسكانُ الثَّانِي المتحرِّكِ فِي «متفاعلن»، وهذِهِ المغايرةُ بينَ التَّفاعيلِ

السَّالمةِ وتلكَ الَّتي دخلَهَا زحافُ الإضمارِ؛ ممَّا يدفعُ رتابةَ النَّغمِ، وهذَا مَا جعلَ بحرُ الكاملِ بمظهريهِ التَّامِّ والمجزوءِ في مقدِّمةِ البحورِ الشِّعريَّةِ المستعملةِ عندَ الشَّاعرِ.والكاملُ بعدَ ذلكَ، جزلٌ حسنٌ مطَّردٌ يُوافقُ العاطفةَ القويَّةَ الممثَّلةَ هنَا، في حالِ الحزنِ والتَّرحِ النَّاتجِ عنْ فَقْدِ فلذةِ كبدِهِ، علَى الرَّغمِ منْ إيمانِنَا الكاملِ بأنَّ تحديدَ بحورٍ تكونُ أليقَ بالرِّثاءِ - مثلاً - لاَ يُؤيِّدُ واقعَ الشِّعرِ؛ فقدْ نظمَ أبُو ذؤيبٍ الهذليُّ مرثيَّتَهُ، وهِي منْ فرائدِ المرثيَّاتِ، جاءَتْ فِي بحرِ الكاملِ، وكذَا مرثيَّةَ ابنِ الرُّوميِّ المشهورةَ فِي رثاءِ ابنِهِ محمَّد، قدْ جاءَتْ منْ بحرِ الخفيفِ، وشاعرُنَا فِي رثاءِ ابنِهِ أبِي الفضلِ نلحظُ أنَّ مرثيَّاتِه الثَّلاثَ لمْ تنظمْ منْ بحرَيِّ المديدِ والرَّملِ، اللَّذينِ قالَ عنهمَا حازمُ القرطاجنِّي: «إنَّهُمَا أليقُ بغرضِ الرِّثاءِ؛ وذلكَ لمَا فيهمَا منَ اللِّينِ»[102]، وإنَّمَا نظمَتْ منَ الكاملِ والطَّويلِ والمتقاربِ، وهذَا دليلٌ علَى أنَّهُ ليسَ هناكَ بحرٌ أليقُ لنظمِ الرِّثاءِ أو غيرِهِ، ولكنَّ نظمَ الموضوعِ الواحدِ فِي بحورٍ مختلفةٍ يجعلُ لكلِّ تجربةٍ شكلَهَا وإيقاعَهَا المتميِّزَ، ولَو كانَتِ القاعدةُ الَّتي ارتأوهَا مطَّردةً لنظمَ الشُّعراءُ كلُّهُم المرثيَّةَ منْ وزنٍ موسيقيٍّ واحدٍ لاَ يتغيَّرُ، وهذَا بالتَّأكيدِ يُؤدِّي إلَى تجاهلِ ذاتيَّةِ الشُّعراءِ وطرائقِهِم المختلفةِ باختلافِ الأمزجةِ والقدراتِ الفنِّيَّةِ.

والقصيدةُ تُبْنَى أساساً علَى الحرفِ الَّذي تُعْرَفُ بهِ وَتُنْسَبُ إليهِ وهوَ حرفُ الرَّوِي؛ فإذَا كانَتِ القافيةُ فاصلةً موسيقيَّةً فإنَّ الرَّوِيَ آخرُ صوتٍ يتألَّفُ منْ هذهِ الفاصلةِ، ومنْ هنَا، عدَّهُ بعضُهُم القافيةَ نفسَهَا[103]، وهوَ هنَا الرَّاءُ، والرَّاءُ صوتٌ متوسِّطٌ تَكْرَارِيٌّ «تردُّدِيٌّ» مجهورٌ[104]، ويُعَدُّ منْ أعلَى الأصواتِ فِي قوَّةِ الأسماعِ، أَو يمتازُ بقوَّةِ الرَّنينِ، ولهذَا يُسمَّى Resonant؛ أي صوتٌ رنينِيٌّ[105]. ومثلُ هذَا الصَّوتِ التَّكْرَارِيِّ

الَّذي يتَّسمُ بالوضوحِ السَّمعيِّ يُعَدُّ صفةً لازمةً لختمِ البيتِ تُشْعِرُ القارئَ بأنَّ التِّهاميَّ معنيٌّ برويِّه، مشغولٌ بوضوحِه، مهتمٌّ بقوَّتِه وإسماعِه. والرَّاءُ منْ قائمةِ أكثرِ الحروفِ استعمالاً في الشِّعرِ العربيِّ، كمَا استقصاهَا الدُّكتور أنيس[106]. كمَا أنَّ الرَّاءَ يحتلُّ المرتبةَ الأولَى منْ بين حروفِ الرَّويِّ في شعرِ رثاءِ الأبناءِ، كمَا أشارَ إلَى هذَا أحدُ الباحثينَ[10]. وفِي ذلكَ دلالةٌ قاطعةٌ علَى أنَّ الرَّوِيَّ يُمثِّلُ محوراً عميقاً في بنيةِ القافيةِ لشعرِ التِّهاميِّ.

ولقدْ جاءَتْ حركةُ الرَّويِّ في هذهِ القصيدةِ مكسورةً مجاراةً لواقعِ الشِّعرِ العربيِّ، والَّذي تحتفظُ فيهِ حركةُ الرَّويِّ المكسورةُ بنسبةٍ عاليةٍ تزيدُ عنْ نسبةِ غيرِهَا منْ حركاتِ الرَّويِّ، يليهَا حركةُ الرَّويِّ المضمومةُ، فالمفتوحةُ، وأخيراً السَّاكنةُ[108]. أيّاً مَا كانَ الأمرُ فقدْ كانَ اختيارُ الشَّاعرِ لشكلِ القافيةِ في نطاقِ القوافي المجراةِ علَى الكسرِ مُوحياً- ربَّمَا- بانكسارِ الأملِ في نفسِهِ منْ جرَّاءِ فقدِ ابنِه، وهذَا يُعَدُّ منْ قبيلِ حُبِّهِ لتصويرِ دواخلِ الأشياءِ بنغماتِ الحروفِ الَّتي تُوحِي للقارئِ بمَا هوَ عليهِ جوُّ الشَّاعرِ إزاءَ موضوعِهِ.

وحرفُ الرَّويِّ في القصيدةِ الَّتي بينَ أيدينَا متحرِّكٌ، ولذَا فالقافيةُ مطلقةٌ، وكلُّ قافيةٍ مطلقةٍ لابدَّ أنْ تكونَ منتهيةً بحركةٍ طويلةٍ، ولمَّا كانَتِ القافيةُ مردوفةً[109]، فقدِ اجتمعَتْ لهَا حركتانِ طويلتانِ؛ إذْ بلغَ منِ اهتمامِ الشَّاعرِ بمنطقةِ القافيةِ أنَّهُ يلتزمُ فيهَا مَا لاَ يلتزمُ في غيرِهَا، فإلَى جانبِ التزامِ الرَّويِّ، نجدُ التزامَ الرِّدفِ، وهوَ الصَّائتُ الطَّويلُ الَّذي يكونُ قبلَ الرَّويِّ.ومعنَى التزامِهِ أنَّ الرَّويَّ إذَا سبقَهُ صائتٌ طويلٌ فالقاعدةُ أن يسبقَهُ في كلِّ الأبياتِ، وزيادةُ الصَّوائتِ الطَّويلةِ عموماً- ولاَ سيَّمَا في هذهِ المنطقةِ - يُساعدُ علَى علوِّ الجرسِ، ويُساعدُ علَى

خفوتِ الجرسِ قلَّتَهَا أَو غيابُهَا؛ وذلكَ لأنَّ الصَّوائتَ منْ أعظمِ الأصواتِ Sounds وضوحاً ورنيناً وجهارةً[110]، فضلاً عنْ أنَّ حرفَ المدِّ يبلغُ تقريباً ضعفَ الحرفِ المنتهي بسكون[111]، أَو بمعنَى آخرَ أنَّهُ يُعطي فِي الغالبِ المقطعَ كمِّيَّةً صوتيَّةً أوفرَ[112]، وهذَا يُؤدِّي دوراً واضحاً فِي الأسماعِ. والقافيةُ المطلقةُ منبورةُ المقطعِ الأخيرِ؛ لأنَّهَا تنزعُ إلَى إشباعِ الحركةِ فِي آخرِهَا، وَمِنْ ثَمَّ يتحوَّلُ المقطعُ الأخيرُ إلَى مقطعٍ طويلٍ ص ح ح؛ ممَّا يستدعِي قوَّةً فِي نطقِهِ ووضوحاً فِي إسماعِهِ[113]. وطُولُ المقطعِ آتٍ منْ كونِ الكلمةِ فِي هذِهِ القصيدةِ تنتهِي بحرفِ مدٍّ ناتجٍ عنْ إشباعِ الحركةِ، منْ مثلِ قولِهِ:

ليسَ الزَّمانُ - وَإِنْ حَرَصْتَ - مُسَالِمَاً   خُلُقُ الزَّمَانِ عَدَاوَةُ الأَحْرَارِ

وبعدُ، فيبدُو منْ هذَا كلِّهِ «أنَّ النِّظامَ الهارموني للشِّعرِ العربيِّ قد اعتمدَ علَى التَّكْرَارِ أَوِ التَّقابلِ حينَ أعوزَهُ التَّنوُّعُ»[114]، ومنْ هنَا فإنَّ شاعرَنَا فِي هذِهِ القصيدةِ قدْ أقامَهَا علَى التَّكْرَارِ منِ التزامِ الألفِ المردوفةِ كوسيلةٍ إيقاعيَّةٍ، ولاَ شكَّ أنَّ التزامَ الرِّدفِ قبلَ الرَّوِيِّ يُكسبُ القافيةَ نغماً موسيقيّاً رائعاً يخطُو بهَا نحوَ الكمالِ الإيقاعيِّ أَوِ الموسيقِيِّ، وهذَا مَا أشارَ إليهِ الدُّكتور أنيس عندَ تقسيمهِ القافيةَ حسبَ مَا فيهَا منْ كمالٍ موسيقِيٍّ إلَى مراتبَ، جاعلاً القافيةَ الَّتِي يُسْبَقُ رويُّهَا بحرفِ مدٍّ معيَّنٍ يلتزمُ فِي كلِّ أبياتِ القصيدةِ، فِي أعلَى مراتبِ الكمالِ الموسيقِيِّ[115]. وانطلاقاً منْ حرصِ التِّهاميِّ علَى أنْ يُعمِّقَ القيمةَ الصَّوتيَّةَ والجماليَّةَ لكلِّ صوتٍ يستعملُهُ فِي رويِّهِ، نجدُهُ يُكثرُ منَ الحروفِ والحركاتِ الَّتِي جانسَ بينَهَا فِي أواخرِ الأبياتِ، مُلتزماً بعضَهَا بذواتِهَا فِي أواخرِ الأبياتِ، وملتزماً بعضَهَا الآخرَ بمثيلاتِهَا الَّتِي تُعطِي جرساً موسيقيّاً قريباً منْ جرسِهَا. ويُؤكِّدُ ذلكَ قافيةُ المتواترِ الَّتِي اختارَهَا

لقصيدتِه تلكَ؛ إذْ يحصرُ الحرفَ المتحرِّكَ- فِي هذِهِ القافيةِ- بينَ ساكنينِ ظاهرينِ /٥/٥، وهذِهِ القافيةُ هِي أكثرُ القوافِي دوراناً وشيوعاً فِي بحرِ الكاملِ، ومنَ الأمثلةِ علَى ذلكَ، قولُهُ:

حُكْمُ الْمنْيَّةِ فِي الْبَرِيَّةِ جَارِ   مَا هَذِهِ الدُّنْيَا بِدَارِ قَرَارِ

فالقافيةُ مطلقةٌ منَ النَّوعِ المتواترِ؛ الساكنانِ فيهِ همَا: الألفُ وحرفُ المدِّ «الياءُ»، النَّاتجُ عنْ إشباعِ حركةِ القافيةِ، والمتحرِّكُ هوَ الرَّاءُ؛ لأنَّ الضَّربَ مقطوعٌ، علَى وزنِ متفاعلْ ///٥/٥.

وليسَ الوزنُ والقافيةُ كلَّ موسيقَى الشِّعرِ؛ فللشِّعرِ ألوانٌ منَ الموسيقَى تُعْرَضُ فِي حشوِه، وشأنُ موسيقَى الإطارِ تحتضنُ موسيقَى الحشوِ فِي الشِّعرِ شأنُ النَّغمةِ الواحدةِ تؤَلَّفُ فيهَا الألحانُ المختلفةُ فِي موسيقَى الغناءِ[116]. وهذِهِ القصيدةُ تحفلُ بالكثيرِ منَ الأنماطِ الموسيقيَّةِ الَّتي ينفردُ كلٌّ منهَا بجمالٍ خاصٍّ يزيدُ منْ إحساسِ المتلقِّي بالرَّنَّةِ الموسيقيَّةِ للقصيدةِ. وقدِ اشتملَتِ القصيدةُ علَى ثنائيَّاتٍ مُختلفةٍ ينتظمُ بعضُهَا؛ ليُحدثَ إيقاعاً خاصّاً يتماشَى وإيقاعَ الوزنِ العَروضِيِّ، ولعلَّ ظاهرةَ الثُّنائيَّاتِ تدلُّ علَى أنَّ الشَّاعرَ كانَ يرَى فيهَا وسيلةً لإحداثِ نوعٍ منَ النَّغمِ الغنائِيِّ الإيقاعِيِّ.

إنَّ الثُّنائيَّةَ فيهَا تُسيطرُ علَى النَّحوِ التَّالِي: كدرٌ، صفوٌ - رضيَتْ، أبَتْ - يغصُّ، هنَّا - مسالماً، عداوةٌ - الإعسارِ، الإيسارِ - الأرضِ، السَّماءِ - صغاراً، غيرُ صغارٍ - الشَّبابُ، الشَّيبُ - يُمنَى، يسار - الحليمُ، الجاهلُ - أُحْيي، تُميتني - جنَّةٌ، نارِ، ... وهلمَّ جرّاً. هذه الثُّنائيَّةُ الَّتي سيطرَتْ علَى وجدانِ الشَّاعرِ كانَ لهَا انعكاسُهَا علَى التَّشكيلِ اللُّغويِّ والموسيقِيِّ ، وكأنَّ الشَّاعرَ أرادَ التَّمثيلَ لهذه الثُّنائيَّةِ الَّتي انتابَتْهُ فكراً ووجداناً، وإلَى جانبِ هذِهِ الثُّنائيَّةِ الَّتِي تُمَثِّلُ لتشتُّتِ الشَّاعرِ وحزنِهِ

وألمه، فإنَّ هناكَ الصِّيغَ اللَّفظيَّةَ الأخرَى الَّتي تُمثِّلُ للألمِ الممتدِّ، وقد اتَّخذَ الشَّاعرُ لفظةَ الموتِ محوراً لهذه الصِّيغِ في القصيدة. وهناكَ جانبٌ منْ هذهِ الثُّنائيَّاتِ يُشكِّلُ مَا يُعْرَفُ **بالجناس**، والجناسُ عندَ كثيرٍ منَ النُّقَّادِ البلاغيينَ منَ المحسِّناتِ البديعيَّةِ اللَّفظيَّةِ الَّتي تتَّفقُ فيهَا الكلمتانِ لفظاً وتختلفانِ معنًى[117]. ومنَ الأمثلةِ علَى ذلكَ قولُهُ:

وَالْهُونُ فِي ظِلِّ الْهُوَينَى كَامِنٌ وَجَلالَةُ الأَخْطَارِ فِي الإِخْطَارِ

والجناسُ هنَا، بينَ «الأخطارِ» بفتحِ الهمزةِ، جمعُ أخطرَ، بفتحتينِ وهوَ القدرُ والمنزلةُ، وَ«الإخطارِ» بكسرِ الهمزةِ، مصدرُ أخطرَ، فهوَ مخطرٌ، اسمُ فاعلٍ؛ إذَا جعلَ نفسَهُ خطراً؛ أي كفواً لقرنِهِ فيُبارزُهُ ويُقاتلُهُ[118]. وقولُهُ:

جَفَتِ الْكَرَى حَتَّى كَأَنَّ غِرَارَهُ عِنْدَ اغْتِمَاضِ الْعَينِ حَدُّ غِرَارِ

والجناسُ هنَا، بينَ لفظةِ «غرارِ» الأولَى، والَّتي بمعنَى: النَّومُ القليلُ، ولفظةِ «غرارِ» الثَّانيةِ، والَّتي تُطلقُ علَى السَّهمِ والرُّمحِ والسَّيفِ[119]، وفي مثلِ هذَا النَّوعِ منَ الجناسِ نجدُ أنَّ التَّطابقَ التِّكراريَّ بينَ اللَّفظتينِ قدْ وصلَ إلَى حدِّ الكمالِ في اللَّفظِ والوزنِ. وقولُهُ:

يَحْوِي الْمَعَالِي غَالِباً أَو خَالِباً أَبَداً يُدَانِي دُونَهَا وَيُدَارِي

والجناسُ هنَا، بينَ «غالباً»، ومعناهَا معروفٌ، وَ«خالباً» منْ خلبَ الشَّيءَ خلباً أخذَهُ بالمخلبِ، وخلبَ فلاناً خلباً وخلابةً، خدعَهُ وفتنَ قلبَهُ فهوَ خالبٌ؛ أي مخادعٌ، كمَا ذكرْنَا ذلكَ منْ قبلُ. وهوَ منَ الجناسِ المضارعِ، ومعناهُ: أنَّ إحدَى اللَّفظتينِ تُماثلُ الأخرَى بأكثرِ الحروفِ، ولاَ تُشابهُهَا في الجميعِ[120]، وقدْ جاءَ الحرفانِ المختلفانِ في الأوَّلِ، ويُسمَّى هذَا النَّوعُ منَ الجناسِ أيضاً؛ جناسِ البعضِ، وكذلكَ الجناسُ بينَ «يُدانِي»، وَ«يُدارِي». وقولُهُ:

لَو أَبْصَرُوا بِقُلُوبِهِمْ لاَسْتَبْصَرُوا وَعَمَى الْبَصَائِرِ مِنْ عَمَى الأَبْصارِ

والجناسُ هنَا، واقعٌ بينَ كلمتَي «البصائرِ»؛ بمعنَى القلوب، وَ«الأبصارِ»؛ بمعنَى العيونِ، وهاتانِ الكلمتانِ منْ أصلٍ لُغوي واحد، ولذَا فهوَ جناسُ المشتقِّ أَو تجنيسُ الاشتقاقِ كمَا يُسمِّيه البعضُ[121]. وهناكَ أيضاً، منْ هذهِ الثُّنائيَّات يُشكِّلُ مَا يُعرَفُ بالطِّباقِ، والَّذي يُلقي ضوءاً باهراً علَى شاعريَّةِ التِّهاميِّ، فلقدْ وجدَ فيهِ الأداةَ الطَّيِّعةَ الَّتي تُقدِّمُ الكثيرَ لتجربته الشِّعريَّةِ، ومنْ هنَا، فقدِ اعتمدَ علَى هذهِ الأداةِ، ومنَ الأمثلة علَى ذلكَ قولُه:

طُبِعَتْ عَلَى كَدَرٍ وَأَنْتَ تُرِيدُهَا صَفْوَاً مِنَ الأَقْذَاءِ وَالأَكْدَارِ

وهذَا النَّوعُ منَ الطِّباقِ هوَ مَا يُطلقُ عليهِ «الطِّباقَ الحقيقيَّ»، وهوَ مَا كانَ بألفاظ حقيقيَّة «صفوٌ – كدرٌ»، ومثلُه:

فَالدَّهْرُ يَخْدَعُ بِالْمُنَى وَيَغُصُّ إِنْ هَنَّا وَيَهْدِمُ مَا بَنَى بِبَوَارِ

وبالنَّظرِ إلَى هذَا البيت نقولُ: ومطابقةُ الضدِّ بالضدِّ ليسَ تحتَهُ كبيرُ أمر، وإنَّمَا يحسنُ الطِّباقُ إذَا رُشِّحَ بنوعِ آخرَ منَ البديعِ يكسوهُ حلاوةً لاَ تُوجَدُ عندَ فقدِه[122]. والشَّاعرُ هنَا، قدْ شفعَ الطِّباقَ بحسنِ تقسيمِ البيتِ إلَى وحدات، تُعبِّرُ عنْ عينِ الرَّغبةِ في إقامة تقسيمات صوتيَّةَ، ووحدات دلاليَّة مُتميِّزة: فالدَّهرُ يخدعُ بالمنَى– ويغصُّ إنْ هنَّا– ويهدمُ مَا بنَى ببوارِ. كمَا لاَ يخفَى أنَّ استدعاءَ الشَّاعرِ لكلمة "الدَّهرِ" هنَا، لمْ يكنِ استدعاءً عاديّاً، وإنَّمَا جاءَ مُناسباً للمقامِ، وفي المعاجمِ اللُّغويَّة مثلاً، ترابطٌ بينَ المصائبِ والدَّهرِ، والدَّهرُ: النَّازلةُ، ودهرَهُمَ أمرٌ: نزلَ بهِم مكروهٌ[123]، فوضعَ الشَّاعرُ الدَّهرَ موضعَ جالبِ الحوادثِ والنَّوازلِ لاشتهارِ ذلكَ عندَ العربِ. وقولُه:

وَالنَّفْسُ إِنْ رَضِيَتْ بِذَلِكَ أَو أَبَتْ مُنقَادَةٌ بِأَزِمَّةِ الْمِقْدَارِ

وقولُهُ:

ليسَ الزَّمانُ - وإنْ حرَصْتَ - مُسالِماً خُلُقُ الزَّمانِ عَداوَةُ الأَحْرارِ

وقولُهُ:

تَنْدَى أَسِرَّةُ وَجْهِهِ وَيَمِينِهِ فِي حَالَةِ الإِعْسَارِ وَالإِيسَارِ

وقولُهُ:

وَشِهَابُ نَارِ الْحُزْنِ إِنْ طَاوَعْتَهُ أَورَى وَإِنْ عَاصَيتَهُ مُتَوَارِ

وقولُهُ:

نَزْدَادُ هَمّاً كُلَّمَا ازْدَدْنَا غِنَىً وَالْفَقْرُ كُلُّ الْفَقْرِ فِي الإِكْثَارِ

وقولُهُ:

نَظَرُوا صَنِيعَ اللهِ بِي فَعُيُونُهُمْ فِي جَنَّةٍ وَقُلُوبُهُمْ فِي نَارِ

وقولُهُ:

وَمِنَ الرِّجَالِ مَعَالِمٌ وَمَجَاهِلٌ وَمِنَ النُّجُومِ غَوَامِضٌ وَدَرَارِي

وقولُهُ في البيتِ الأخيرِ:

وَلَرُبَّمَا اعْتَضَدَ الْحَلِيمُ بِجَاهِلٍ لاَ خَيرَ فِي يُمْنَى بِغَيرِ يَسَارِ

وهناكَ جانبٌ منْ هذهِ الثُّنائيَّات يُشكِّلُ مَا يُعْرَفُ بالتَّصديرِ، ومنَ الأمثلة علَى ذلك، قولُهُ:

جَاوَرْتُ أَعْدَائِي وَجَاوَرَ رَبَّهُ شَتَّانَ بَينَ جِوَارِهِ وَجِوَارِي

وقولُهُ:

وَطَرِي مِنَ الدُّنيَا الشَّبَابُ وَرَوقُهُ فَإِذَا انْقَضَى فَقَدِ انْقَضَتْ أَوطَارِي

وقولُهُ:

قَصُرَتْ مَسَافَتُهُ وَمَا حَسَنَاتُهُ عِنْدِي وَلاَ آلاؤُهُ بِقِصَارِ

ويُلحظُ في هذه الأمثلة أنَّ المساحةَ المكانيَّةَ فيهَا تتَّسعُ إلَى أقصاهَا؛ حيثُ يكونُ الدَّالُّ الأوَّلُ فِي صدرِ البيتِ والثَّاني في نهايةِ البيتِ[124]، وهذَا مَا يُسمَّى بتصديرِ الطَّرفينِ عندَ القدماءِ[125]، وقولُهُ:

لَو أبْصرُوا بِقُلُوبِهِمْ لاَسْتَبْصرُوا وَعَمَى الْبَصَائِرِ مِنْ عَمَى الأَبْصارِ

نجدُ فِيهِ أنَّ التَّصديرَ قدِ احتلَّ مكانتَهُ منَ التَّلاعبِ بالمشتقَّاتِ المختلفةِ فِي حدودِ المادَّةِ الواحدةِ، لدرجةِ أنَّ أحدَ الباحثينَ، جعلَ مثلَ هذينِ اللَّفظينِ اللَّذينِ يجمعُهُمَا مَا يُشبهُ الاشتقاقُ، نوعاً آخرَ منْ أنواعِ التَّصديرِ[126]، ولاَ مانعَ لدينَا منْ إدراجِ مثلِ هذَا النَّوعِ تحتَ تصديرِ الحشوِ عندَ القدماءِ[127]، وفيهِ تضيقُ المساحةُ المكانيَّةُ شيئاً مَا؛ حيثُ يأتِي الدَّالُّ الأوَّلُ فِي حشوِ المصراعِ الأوَّلِ، والثَّاني فِي نهايةِ المصراعِ الثَّانِي[128].

ولاَ يخفَى مَا فِي هذَا اللَّونِ البديعي «التَّصديرِ» منْ ترديدٍ، والتَّرديدُ يضمنُ تضاعفَ الحدَّةِ، والعنصرُ المردَّدُ أقوَى منَ العنصرِ المفردِ، والتَّرديدُ لاَ يُخبِرُ ولكنَّهُ يُعبِّرُ، ولذلكَ كانَ الكلامُ الَّذي يخضعُ للتَّرديدِ كلاماً تأثيريّاً، وبذلكَ يتَّضحُ أنَّ الشِّعرَ يقولُ ويُعيدُ مَا يقولُ؛ ليُحقِّقَ هدفَهُ الأسمَى ألاَ وهوَ السُّموُّ بالكلامِ[129]، والتَّصديرُ يُركِّزُ علَى الرَّنينِ الصَّوتيِّ النَّاتجِ منَ التَّكْرَارِ. ويُضَافُ حسنُ التَّقسيمِ، إلَى جانبِ الثُّنائيَّاتِ الَّتي سبقَتِ الإشارةُ إليهَا؛ لإبرازِ الإيقاعِ وتأكيدِ النَّغمِ ورنَّتِه؛ «ممَّا يُحدِثُ نوعاً منَ الانسجامِ بينَ المعانِي العامَّةِ، ورنَّةِ الألفاظِ العامَّةِ»[130]، ومنَ الأمثلةِ علَى ذلكَ، قولُهُ:

مَا زَادَ فوقَ الـزَّادِ خُلْفٌ ضَائِعٌ فِي حَـادِثٍ أَو وَارِثٍ أَو عَـارِ

حيثُ نرَى هُنَا، ولعَ التِّهامِيِّ بتقسيمِ عجزِ بيتِهِ إلَى وحداتٍ صغرَى؛ تُعبِّرُ عنْ رغبتِهِ فِي إقامةِ تقسيماتٍ صوتيَّةٍ ووحداتٍ دلاليَّةٍ مُتميِّزةٍ؛

إذْ تتماثلُ ألفاظُ العجزِ - غالباً - فِي الوزنِ والتَّقفيةِ، علَى الرَّغم منِ اختلافِ القوافِي الدَّاخليَّة عنْ قافيةِ نهايةِ البيتِ. ويلحظُ أنَّ حدودَ التَّفاعيلِ تظهرُ أكثرَ ممَّا تظهرُ فِي غيرِهَا، وأوضحُ مَا تكونُ هذهِ الحدودُ حينَ تتطابقُ التَّفاعيلُ معَ الكلماتِ، «فِي حادث - أو وارث - أو عارِ»، ولكنْ يُساعدُ علَى وضوحِهَا - بعدَ ذلكَ أكثرَ - احتواؤُهَا علَى صوائتَ طويلة، وهذَا بالطَّبعِ ينعكسُ علَى إيقاعِ البيتِ، فيُوصَفُ بالبطءِ والهدوءِ والاتِّزانِ. وأخيراً، فقدْ وردَ فِي هذهِ القصيدةِ منَ المحسِّناتِ المعنويَّةِ أيضاً، مَا يُسمَّى بحسنِ التَّعليلِ، والَّذي عدَّهُ بعضُ النُّقَّادِ منْ صورِ المبالغةِ. ويكونُ حسنُ التَّعليلِ، عندَ صاحبِ التَّنصيصِ، «لصفة لا يظهرُ لهَا فِي العادة علَّةٌ ويُعلِّلُهَا الشَّاعرُ»[131]. وهذَا التَّعليلُ الَّذي يأتِي بهِ الشَّاعرُ يكونُ ذَا اعتبار لطيف، ومشتملاً علَى دقَّة نظر بحيثُ يُناسِبُ الغرضَ الَّذي يقصدُهُ المتكلِّمُ[132]، وإلاَّ لمَا عُدَّ منْ محسِّناتِ الكلامِ؛ لعدمِ التَّصرُّفِ فيه[133]، ومنَ الأمثلةِ علَى ذلكَ:

يَا كَوكَبَاً مَا كَانَ أَقْصَرَ عُمْرِهِ   وَكَـذَاكَ عُمْرُ كَوَاكِبِ الأَسْحَارِ

لقدْ لجأَ التِّهاميُّ هنَا، إلَى مَا يُسمَّى بحسنِ التَّعليلِ؛ لينفيَ عنِ ابنهِ عيبَ «أفولِ ضوئِهِ»، فاحتجَّ لذلكَ بأنَّ هذَا شأنُ كلِّ الكواكبِ الَّتي علَى شاكلةِ ابنِهِ.

الخاتمـةُ

تخلصُ الدِّراسةُ لقصيدةِ التِّهاميِّ «يَا كوكباً مَا كانَ أقصرَ عُمرِهِ» إلَى جملةٍ منَ النَّتائجِ يُمكنُ إجمالُهَا فِي الآتِي:

* فنُّ الرِّثاءُ هوَ ميدانُ الإبداعِ، ومجالُ التَّفوُّقِ والشُّهرةِ عندَ التِّهاميِّ؛ لأنَّهُ كانَ يُعبِّرُ عنْ خلجاتِ نفسه، ونبضاتِ قلبِه؛ فجاءَ شعرُهُ- فيه- سلساً يفيضُ رِقَّةً وعذوبةً، ويتأجَّجُ لوعةً وأسَىً، ويهزُّ أوتارَ الشَّاعرِ، وهوَ فيهِ يبدأُ بعظاتٍ تمسُّ دخائلَ القلوبِ، وأعماقَ النُّفوسِ؛ لأنَّهُ يُصوِّرُ فيهِ الدُّنيَا وكؤوسَهَا المليئةَ بالأقذاءِ، وأيَّامَهَا الَّتِي تُدنِي الآجالَ وتقطعُ الآمالَ.

* انعكاسُ أحاسيسِ الشَّاعرِ ومشاعرِهِ علَى بناءِ القصيدةِ، وصورِهَا، ولُغتِهَا وتراكيبِهَا، وإيقاعِهَا ودلالتِهَا.

* مُحقِّقُ الدِّيوانِ؛ الدُّكتور علِي نجيب عطوي، كانَ أكثرَ دقَّةً وتحديداً عندَمَا وضعَ عنواناً مُغايراً للقصيدةِ، وهوَ قولُ التِّهاميِّ «يَا كوكباً مَا كانَ أقصرَ عمرِهِ»، صدرُ البيتِ الرَّابعَ عشرَ؛ لأنَّهُ بهذَا يكونُ قد انتقلَ بالفعلِ إلَى الغرضِ الأصليِّ منَ القصيدةِ وهوَ رثاءُ ابنِه، رثاءً يُذيبُ فؤادَهُ حسراتٍ، ويملأُ نفسَهُ لوعةً وعناءً ممضّاً؛ وذلكَ بخلافِ مَا ذكَرَتْهُ المصادرُ والمراجعُ الَّتِي تناولَت التِّهاميَّ، واتَّخذَتْ منَ المطلعِ عنواناً للقصيدةِ «حكمُ المنيَّةِ فِي البريَّةِ جارِ». والعنوانُ يُشكِّلُ مدخلاً ضروريَّاً للنَّصِّ: إنَّهُ تحديدٌ لاتِّجاهِ القراءةِ.

* مطلعُ القصيدةِ اتَّصلَ بموقفِ الشَّاعرِ الرِّثائيِّ مباشرةً، ودلَّ علَى غرضِ القصيدةِ، وجوِّهَا النَّفسيِّ؛ ولذَا فإنَّ القارئَ يلحظُ قوَّةً فِي المطلعِ، وبراعةً لدَى الشَّاعرِ تجعلُهُ يتوقَّفُ عنْ هذَا القولِ، ويتشوَّقُ

إلَى معرفةِ مَا سيليهِ. ومطلعُ القصيدةِ أيضاً، علَى عظمةِ مَا يحملُهُ منْ شجونٍ مأسويَّةٍ، يدلُّ فِي الوقتِ نفسهِ علَى حكمةٍ بارعةٍ.

* العَلاقةُ الفنيِّةُ بينَ المطلعِ والمقطعِ عَلاقةُ اتِّصالٍ قويَّةٌ، بلْ عَلاقةُ تكاملٍ؛ تبدأُ منَ الوزنِ والقافيةِ، وتمرُّ بالغرضِ الرَّئيسِ، وتُختَمُ باكتمالِ الرِّسالةِ، ومنْ ثَمَّ يحدثُ تناغمٌ بينَ الشَّكلِ والمضمونِ.

* أبياتُ الحكمةِ الَّتِي احتوَتْ علَيهَا قصيدةُ التِّهاميِّ قدْ ترابطَتْ -رغمَ استقلالِ كلِّ بيت فيهَا بمعناهُ الجزئي - دلاليّاً معَ القصيدةِ كلِّهَا، والشِّعرُ الحكميُّ يتوافقُ معَ الرِّثاءِ؛ لأنَّهُ يُصوِّرُ إلَى حدٍّ كبيرٍ، هموماً وآلاماً منْ نوعٍ خاصٍّ، تعكسُهَا الحكمةُ ولَو بصورةٍ غيرِ مباشرةٍ، كمَا أنَّ الحزنَ مدعاةٌ إلَى التَّفكُّرِ والتَّدبُّرِ، وتقديمُ خُلاصةِ تجاربِ الشَّاعرِ فِي الحياةِ.

* قصيدةُ التِّهاميِّ قدْ حقَّقَتِ الأبعادَ الثَّلاثةَ الضَّروريَّةَ لميلادِ الوحدةِ العضويَّةِ، وهِي وحدةُ الأحاسيسِ والمشاعرِ، ووحدةُ الموضوعِ والتَّعبيرِ، ووحدةُ الأثرِ والتَّأثيرِ.

* للصُّورةِ الشِّعريَّةِ أثرٌ بارزٌ فِي نقلِ التَّجربةِ الشُّعوريَّةِ، سواءٌ أكانَتْ تشبيهاً أَوِ استعارةً أَو كنايةً.

* العَلاقةُ بينَ اللَّفظِ والحالةِ الشُّعوريَّةِ قويَّةٌ؛ فقدِ انتشَرَتِ المفرداتُ المأسويَّةُ الَّتِي تُخبرُ بعذاباتِ المُتعذبِ، وهوَ هُنَا الشَّاعرُ.

* قصيدةُ التِّهاميِّ حفلَتْ بظواهرَ أسلوبيَّةٍ نشأَتْ عنْ ضرورةٍ نفسيَّةٍ وجماليَّةٍ، ذاتِ قدرةٍ علَى التَّأثيرِ فِي نفسِ المتلقِّي لهَا، وهِيَ: المقابلةُ، والتَّكرارُ، والنَّزعةُ الخطابيَّةُ، وتنويعُ ضمائرِ الأداءِ الشِّعرِيِّ، والتَّأثيرُ والتَّأثُّرُ.

* الموسيقَى الخارجيَّةُ مُتمثِّلَةً فِي الوزنِ والقافيةِ، أعطَتْ للشَّاعرِ مساحةً كبيرةً؛ للتَّعبيرِ عمَّا يختلجُ فِي صدرِهِ منْ مشاعرِ حزنٍ وألمٍ وفجيعةٍ، وحقَّقَتْ ترابطاً موسيقيًّاً مُنسجماً؛ فقدْ نُظمَتِ القصيدةُ علَى بحرِ الكاملِ التَّامِّ، وهوَ منَ الأبحرِ الصَّافيةِ الَّتِي تَتَّفقُ معَ العواطفِ المحتدمةِ داخلَ الشَّاعرِ، فضلاً عنْ انتهائِهَا بقافيةٍ مُطلقةٍ تُطلقُ العنانَ لصرخاتِ الشَّاعرِ وآهاتِه، كمَا تُوحِي برغبةِ الشَّاعرِ فِي الجهرِ بفجيعتِه، وتجعلُ القصيدةَ فِي أقصَى درجاتِ الإسماعِ. واستخدمَ الشَّاعرُ أيضاً، صوتَ الرَّاءِ رويًّاً، وهوَ صوتٌ يرتبطُ بالارتعاشِ والاضطرابِ، وكأنَّهُ يُجسِّدُ حالةَ الاضطرابَ الوجدانيَّ، وحالةَ الوهنِ الَّتِي يعيشُهَا الشَّاعرُ بعدَ فقدِهِ لابنِهِ الوحيدِ أبِي الفضلِ. ناهيكَ عنْ أنَّ صوتَ الرَّاءِ جاءَ مكسوراً، وقدْ تمثَّلَ الانكسارُ بوضوحٍ فِي نفسِ الشَّاعرِ، إلاَّ أنَّ هذَا الانكسارَ الَّذي يُمثِّلُهُ صوتُ الرَّاءِ يسبقُهُ ارتفاعٌ يتمثَّلُ فِي حرفِ الرِّدفِ (الألفِ)، وكأنَّهَا محاولاتُ نهوضٍ عابثةٍ منَ الشَّاعرِ، ولمَ لاَ، وإذَا ذهبَ الابنُ فقدْ ماتَ الأبُ؟!.

* الموسيقَى الدَّخليَّةُ مُتمثِّلَةً فِي الطِّباقِ والجناسِ والتَّصديرِ وحسنِ التَّقسيمِ وحسنِ التَّعليلِ، قدْ جاءَتْ متلائِمَةً معَ عاطفةِ الحزنِ، ومُسهمةً فِي إنتاجيَّةِ النَّصِّ، ومُؤازرةً للُغَةِ القصيدةِ ودلالاتِهَا.

الهوامش

(*) هوَ: أبُو الحسن عليُّ بنُ محمَّد بن فهد التِّهاميّ، وقيلَ ابنُ نهد، وكلُّ المصادرِ والمراجع الَّتي رجعْتُ إليهَا تتَّفقُ علَى أنَّهُ علي بنُ محمَّد، ثمَّ تختلفُ في جدِّه بينَ (فهد)، كمَا هوَ واردٌ في سيرِ أعلام النُّبلاء للذَّهبي والوافي بالوَفيات للصَّفدي، وَ(نهد)، كمَا وردَ في بعض المراجع الحديثة كالأعلام للزِّركلي وتاريخ الأدب العربي للدُّكتور عمر فروخ، أمَّا لقبُهُ وكنيتُهُ فالمتَّفقُ عليه أنَّهُ يُلقَّبُ بالتِّهاميّ ويُكنَّى بأبي الحسن. وقدْ رجَّحَ مُحقِّقُ ديوانه الدُّكتور الرُّبيع أنَّهُ وُلدَ في أوائلِ النِّصف الثَّاني منَ القرنِ الرَّابع الهجري بمكَّةَ في حدود عام 360هـ، ولاَ يذكرُ التَّاريخُ شيئاً عنْ أبيه وأمِّه، وسكتَ التِّهاميُّ عنْ نسبه، فسكتَ التَّاريخُ، حتَّى زواجُهُ لاَ يُعْلَمُ عنْهُ أكثرَ منْ أنَّ لهُ ولداً اسمُهُ الحسنُ، وكنيتُهُ أبُو الفضلِ، تُوفِّي في الرَّملة، وهكذَا باحَتْ به الحياةُ في جوٍّ مكفهرٍّ، وختمَتْ عمرَهُ بقتله في دارِ البنودِ بالقاهرةِ، عامَ 416هـ. انظرْ في ترجمته: الذهبي، سير أعلام النبلاء، 381/17، 382، الصفدي، الوافي بالوفيات، 116/22، الزركلي، الأعلام، 72/3، 145/5، 146، د. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، 75/3، ابن خلكان، وفيات الأعيان، 378/3، 381، الباخرزي، دمية القصر وعصرة أهل العصر، 118/1، الذهبي، العبر في خبر مَنْ غبر، 231/2، ابن تغربردي، النجوم الزاهرة، 263/3، ابن العماد، شذرات الذهب، 204/3، ابن كثير، المختصر في أخبار البشر، 155/2، اليافعي، مرآة الجنان، 29/3، ابن الوردي، تاريخ ابن الوردي، 337/1، حاجي خليفة، كشف الظنون، 771/1، ابن كثير، البداية والنهاية، 19/12، ياقوت الحموي، معجم البلدان، 419/2، ابن ظافر الأزدي، غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، ص39، بطرس البستاني، دائرة المعارف، مادَّة (تهامة)، 246/6، محمود الشريف، التعليقات الشريفية على جملة من القصائد الحكمية، ص 1، كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 80/2، 103، ساروفيم فيكتور (رشيد يوسف عطا الله)، تاريخ الآداب العربية، 295/1، د. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص 129، 130، محمود سامي البارودي، مختارات البارودي، 53/1، د. طه حسين وآخرين، المنتخب من أدب العرب، 173/1، 374/2، جليل العطية، ما لم ينشر من شعر التهامي، مجلة الأقلام العراقية، عدد سبتمبر 1965م، ص 158، 165، محمد بن عبد الرحمن حمد الربيع، أبو الحسن التهامي حياته وأدبه وتحقيق ديوانه، ص 21، 22، 41، وانظر أيضاً: الديوان، تحقيق د. محمد بن عبدالرحمن الربيع، مقدمة التحقيق، ص 11.

(1) انظرِ المرثيَّاتِ الثَّلاثَ علَى التَّرتيب في: السكري، شرح أشعار الهذليين، 4/1: 11، ابن الرومي، الديوان، 624/2، أبي العلاء المعري، سقط الزند، شرح التبريزي، تحقيق عبد السلام هارون، 976/3: 978.

(2) راجعْ علَى سبيلِ المثالِ: الباخرزي، دمية القصر، 121/1، ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ص 110، ابن خلكان، وفيات الأعيان، 61/3، العباسي، معاهد التنصيص، 242/2، العاملي، الكشكول، 288/2، د. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص 130، وكذا كتابُهُ، الرثاء، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي (2)، ص 23، د.حامد حفني، الآداب الإقليمية في العصر العباسي الثاني، ص 181.

(3) محمود سامي البارودي: مختارات البارودي، 390/3: 394.

(4) د. طه حسين وآخرون: المنتخب من أشعار العرب، 173/1، 37/2.

(5) انظر: محمود شريف، التعليقات الشريفية على جملة من القصائد الحكمية، ص 2: 14.

(6) تجدرُ الإشارةُ إلَى أنَّ بعضَ الجهودِ المنهجيَّةَ في حقلِ الدِّراساتِ الأدبيَّةِ قدْ بدَا فيهَا تفوُّقُ الجانبِ النَّظري علَى الجانبِ التَّطبيقي لَدَى مَنْ وعدُوا فِي مقدِّمةِ دراساتِهم باتِّباعِهم منهجاً معيَّناً، بلْ سيخدعُنَا العنوانُ وسطورُ المقدِّمةِ حينَ يعدانِ بالدِّراسةِ الفنِّيَّةِ مِنْ داخلِ النَّصِّ ، ثمَّ نجدُ أنفسَنَا أمامَ دراسةٍ خارجيَّةٍ حولَ النَّصِّ، وهذَا لاَ يتعارضُ معَ القولِ، بأنَّ تناوبَ بعضِ الأفكارِ التَّنظيريَّةِ في الجانبِ التَّطبيقيِّ أمرٌ واردٌ تقتضيه طبيعةُ الدِّراسةِ التَّطبيقيَّةِ فِي بعضِ الأحيانِ. انظرْ مناقشةَ هذهِ الإشكاليَّةِ عندَ كلٍّ منْ: د. يوسف نوفل، بيئات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة، ص 34، وانظرْ كذلكَ مقالاً لهُ عنْ: «مناهجِ الدِّراسةِ الأدبيَّةِ»، المجلة العربية، السعودية، العدد الأول، 1400هـ، 1980م، ص 21: 23.

(7) انظر: د. محمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 29. تجدرُ الإشارةُ إلَى أنَّهُ إذَا كانَ التَّركيزُ علَى العناصرِ الشِّعريَّةِ الخالصةِ المكوِّنةِ للقصيدةِ هوَ أهمُّ خصائصِ المنهجِ الفنِّيِّ، فإنَّ رفضَ المنهجِ البيوجرافيِّ، ورفضَ الاستعانةِ بالعلومِ المجاورةِ أوِ المساعدةِ خاصيتانِ منْ أهمِّ خصائصِ هذَا المنهجِ، والحقُّ أنَّ مثلَ هذهِ العلومِ يجبُ أنْ تدرسَ الأدبَ بشرطِ ألاَّ تعدَّ معياراً جماليّاً، وإنَّمَا كخلفيَّةٍ للنَّاقدِ. هذَا، ولمعرفةِ المزيدِ منَ التَّحديدِ للمنهجِ الفنِّيِّ ومقابلتِهِ بغيرِهِ منَ العلومِ المجاورةِ أوِ المساعدةِ، راجعْ علَى سبيلِ المثالِ: د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 155، 156، 190، 191، د. صلاح رزق، أدبية النص، ص 200: 230، د. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص391، د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 148، د. يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري ، ص 5، وكذا كتابُهُ: رؤية النص الإبداعي بين الداخل والخارج ، ص1: 93، وكذلك، نظرية الأدب ومناهج الدراسة الأدبية، تأليف: عبدالمنعم إسماعيل، عرض ونقد د. يوسف نوفل، أبحاث اليرموك، المجلد الأول، العددان: الأول والثاني، 1403هـ، 1983م، ص 187: 190، د. رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، ص17: 20، 57: 67، 82: 90، د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص 95: 190، د. زكي نجيب محمود،

في فلسفة النقد، ص 28 : 40، 122، 123، 222: 226، د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 12، وكذا كتابُهُ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص63: 128، د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص 151، 152، 194، زينب فؤاد عبدالكريم، شعر محمد عبدالغني حسن دراسة فنية، ص 7: 9، محمود علي عبدالمعطي، شعر أبي الحسن التهامي دراسة فنية، ص 3: 14.

(8) د. سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، ص 47.

(*) انظرِ القصيدةَ بالديوانِ: ص 308: 317.

(9) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص 119.

(10) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 20.

(11) د. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ص 83.

(12) انظر: د. عثمان موافي، في نظرية الأدب، ص 26، د. توفيق الفيل، من قضايا النقد والبلاغة، ص 177، د. محمد عناني، الأدب وفنونه، ص 68.

(13) د. محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص35.

(14) انظر: د. جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير، مارس 1997م، ص 96، 97.

(15) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: العباسي، معاهد التنصيص، 209/2، د. أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 307، د. محمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب، ص 297.

(16) انظر: الديوان، شرح وتحقيق د. علي نجيب عطوي، ص 461.

(17) انظر: د. جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 106: 109.

(18) انظر: محمود علي عبدالمعطي، شعر أبي الحسن التهامي دراسة فنية، ص 97، 101. تجدرُ الإشارةُ إلَى أنَّ مجموعَ الأبياتِ فِي الدِّيوانِ هوَ (3394) بيتاً، وعددَ القصائدِ فِي الدِّيوانِ (79) قصيدةً.

(19) كريستوفر كودويل: الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ص 221.

(20) د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية، ص 339.

(21) عبدالرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، مجلة فصول، العدد الأول، صيف 21997م، ص 89.

(22) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 89: 196.

(23) نفسه، ص 193.

(24) قد استدلَّ أحمد قبش بعدد كبير منْ أبيات هذه القصيدة كحكم وأمثال سائرة، وذلكَ فِي كتابه الَّذِي حوَى الكثيرَ منَ الحكم والأمثَال فِي الشِّعر العَربِي قَديمه وحديثه، انظر: أحمد قبش، مجمع الحكم والأمثال في الشعر العربي، ص 199، 145، 185، 186، 255، 489، 521.

(25) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 373.

(26) د. عبدالواحد علام: قضايا ومواقف في التراث النقدي والبلاغي، ص 108.

(27) د. شوقي ضيف: الرثاء، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي (2)، ص 11.

(28) العاطفةُ يُرادُ بهَا: نزوعُ الشَّاعرِ إلَى موضوعٍ أَوْ فكرةٍ أَوْ مشاهدةٍ تُؤثِّرُ فيه تأثيراً قويّاً يدفعُهُ إلَى التَّعبيرِ عنْ مشاعرِه، والإفصاحِ عمَّا يجرِي بخواطرِه؛ فالعاطفةُ الأدبيَّةُ هي القوَّةُ الَّتي يثيرُهَا الأديبُ فِي نفوسِ القرَّاءِ، والعاطفةُ متفاوتةٌ فِي النُّصوصِ، تفاوتُهَا فِي نفوسِ أصحابِهَا، ولاَ يخلُو نصٌّ منْ لونٍ منْ هذهِ العاطفةِ، والحكمُ علَى نوعِهَا باختلافِ النَّصِّ، فهي فِي كلِّ غرضٍ بحسبِه. إنَّهَا فِي الفخرِ مظهرُ عزَّةٍ ونشوةٍ، وَفي الهجاءِ غضبٌ وحقدٌ وموجدةٌ، وَفِي الرِّثاءِ حزنٌ وتفجُّعٌ، وَفي النَّسيبِ رقَّةٌ وفرحٌ، أوْ شجوٌ وحزنٌ، وَفي المديحِ إعجابٌ أوْ نفاقٌ وملقٌ. وَالَّذي يُراعَى فِي النَّظرِ إلَى العاطفةِ أمورٌ أربعةٌ هِي: الصِّدقُ، والقوَّةُ، والرَّوعةُ، والسُّموُّ. انظر: د. محمد كامل الفقي، من عيون الأدب، ص 18، 19.

(*) تجدرُ الإشارةُ إلَى أنَّ التِّهامي - بعدَ موته - قدْ رُؤيَ فِي المنام بخيرٍ منْ قبَلِ أحدِ أصحابِه فِي النَّوم، فقالَ لهُ: مَا فعلَ اللّه بكَ؟، فقالَ: غفرَ ليَ، فَقالَ: بأيِ الأعمالِ؟. قالَ بقولِي فِي مرثيَّةِ ولدٍ لِي صغيرٍ:

جَاوَرْتُ أَعْدَائِي وَجَاوَرَ رَبَّهُ ... شَتَّانَ بَيْنَ جِوَارِهِ وَجِوَارِي

انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص 381، ابن العماد، شذرات الذهب، 205/3، ابن الوردي، تاريخ ابن الوردي، 337/1، ابن كثير، البداية والنهاية، 20/12، اليافعي، مرآة الجنان، 30/3، ساروفيم فيكتور (رشيد يوسف عطا الله)، تاريخ الآداب العربية، 296/1، جليل العطية، ما لم ينشر من شعر التهامي، مجلة الأقلام العراقية، عدد سبتمبر 1965م، ص 159، أبا الحسن التهامي، الديوان، مطبعة الأهرام، 1893م، مقدمة الناشر، ص 1.

(29) حولَ مزيدٍ منَ التَّعرُّفِ علَى بيئةِ القرنينِ الرَّابعِ والخامسِ، ومَا فيهَا منْ فسادٍ سياسيٍ واقتصادِي، راجع: الجبرتي، تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ص25 ومابعدها، محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بنى بويه، ص 115، د. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص 45: 70، وكذَا كتابُهُ: مع المتنبي، ص 29،30، حامد عبدالقادر، فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره، ص 46، 62، د. عائشة عبدالرحمن

(بنت الشاطئ)، أبو العلاء المعري، ص 84: 86، علي الجندي، صور البديع، 113/1، بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، 293/2: 299، أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص 7: 28، د. علي شلق، المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرساناً تأسر الزمان، ص 22، 23، د. عبدالنعيم حسنين، إيران في ظل الإسلام في العصور السنية والشيعية، ص 34: 47، السباعي بيومي، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي بغير الأندلس والمغرب، ص 6: 8، 107، نيكلسون، تاريخ الأدب العباسي، ص 33: 45، د. أحمد كمال زكي، د. رجاء عيد، أعلام على الطريق، ص133، 134، د. صلاح محمد عبدالحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص26: 32، خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة (3)، المتنبي أمة في رجل، ص9، 10، د. عبدالحميد القط، المتنبي بين محمود شاكر وطه حسين، ص23.

(30) انظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، 9/9، 331، المقريزي، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، 587/1: 595، د. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص54، د. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، 78/3: 80، د. محمد جمال الدين سرور، مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص 132، 133.

(31) انظر: ابن الأثير، المصدر السابق، 230/9، 443/10، القلقشندي، صبح الأعشى، 203/4، المقريزي، المصدر السابق، 155/2، 160، الزركلي، الأعلام، 190/2، 202/8، د. طه حسين، المرجع السابق، ص 58: 68، د. أيمن محمد سيد، الدولة الفاطمية في مصر، تفسير جديد، ص 122.

(32) المبرد: كتاب التعازي والمراثي، ص 27.

(33) د. محمد أحمد العزب: الوحدة العضوية للقصيدة، حوار حول مضمونها النقدي، مجلة الهلال، نوفمبر 1979م، ص 78.

(34) هذا، ولمزيدٍ منَ التَّعرُّفِ علَى معاييرِ النُّقَّادِ فِي المطلعِ الجيِّدِ، انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 206، ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 254، د. أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 297: 308، د. محمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب، ص 296، د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، ص 273: 276، شفيق جبري، أنا والشعر، ص 64، د. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص 6، د. توفيق الفيل، من قضايا النقد والبلاغة، ص 177، 190: 196.

(35) انظر: د. أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص 151، د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 175.

(36) العباسي: معاهد التنصيص، 209/2، 242/4.

(37) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب، ص 13.

(38) انظرْ علَى التَّرتيبِ: د. أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 307، د.محمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب، ص 297.

(39) انظر: د. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص148.

(40) نفسه، ص 148.

(41) مخيمر صالح: رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص 150، 151.

(42) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 300.

(43) مخيمر صالح: رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص 160.

(44) د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 209.

(45) د. محمد بن عبدالرحمن حمد الربيع: أبو الحسن التهامي حياته وأدبه وتحقيق ديوانه، ص 72.

(46) د. أحمد أبو حاقه: البلاغة والتحليل الأدبي، ص 126.

(47) انظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 238.

(48) د. أحمد أبو حاقه: البلاغة والتحليل الأدبي، ص 128.

(49) انظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادَّة «خلبَ»، 63/1.

(50) انظر: أبا عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص 112، 113، الزمخشري، المستقصى من أمثال العرب، 375/1، ابن عبد ربه، العقد الفريد، 25/3، 41، العبدريالشيبي، تمثال الأمثال، 503/2.

(51) د. أحمد أبو حاقه: البلاغة والتحليل الأدبي، ص 127.

(52) الصفدي: الغيث المسجم، 193/2.

(53) انظر: د. أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 512.

(54) انظر: هـ. ب. تشارلتن، فنون الأدب، ص 211.

(55) انظر: د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص 211.

(56) انظر: د. حسن فتح الباب، تجليات الهلال في قصائد الشعراء، المجلة العربية، العدد 272، السنة 24، رمضان 1420هـ، يناير 2000م، ص 94.

(57) د. عبدالفتاح لاشين: الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، ص 185.

(58) انظر: زينب فؤاد عبد الكريم، شعر محمد عبدالغني حسن دراسة فنية، ص 217.

(59) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 429.

(60) د. رجاء عيد: في البلاغة العربية، ص 253.

(61) انظر: زينب فؤاد عبدالكريم، شعر محمد عبدالغني حسن دراسة فنية، ص 217.

(62) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 426.

(63) د. طلعت عبد العزيز أبو العزم: الظواهر الفنية في الشعر الوجداني لدى شعراء أبولو، ص 174.

(64) محمد عبدالعظيم: في ماهية النص الشعري، ص 116.

(65) د. محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 381.

(*) لقدْ أشرْنَا إلَى بنيتَي ردِّ العَجُزِ علَى الصَّدرِ، وجناسِ المشتقِّ هنَا، إشارةً سريعةً؛ لبيانِ صلتِهِمَا الوثيقةِ بالتَّكْرَارِ، وسنتناولهُمَا بشيءٍ منَ التَّفصيلِ فِي الجزءِ الخاصِّ بالموسيقَى.

(66) انظر: أبا هلال العسكري، الصناعتين، ص 417، د. حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، 173/1.

(67) د. محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 405.

(68) انظر: القزويني، الإيضاح، ص 507، مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، ص473.

(69) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 401، وانظر أيضاً: د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 410/2.

(70) انظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، 382/17، الزركلي، الأعلام، 145/5، محمود سامي البارودي، مختارات البارودي، 392/3، د. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص 130.

(71) انظر: د. عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، ص 437: 439.

(72) انظر: د. حسن البنداري، تجليات الإبداع الأدبي، دراسات في الشعر والقصة والمسرحية، ص 77: 80.

(73) أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح مصطفى سبيتي، 162/2.

(74) انظر: الصفدي، الغيث المسجم، 308/2.

(75) نفسه، 309/2.

(76) انظر: ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، 268/2، 269.

(77) محمد بن عبد الرحمن حمد الربيع: أبو الحسن التهامي حياته وأدبه وتحقيق ديوانه، ص 112، 113.

(78) نفسه، ص 114.

(79) الحلبي: تاريخ حلب، ص 321.

(80) ابن العديم: الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري، ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء، ص 564، ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء، ص 251. انظر: عبدالسلام هارون وآخرين، تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق، ص 251، 564، وانظر كذلك: سامي الكيالي، أبو العلاء المعرى، دفاع المؤرخ ابن العديم عنه، ص 138.

(81) د. صلاح محمد عبد الحافظ: الصنعة الفنية في شعر المتنبي، ص 292.

(82) د. إبراهيم أنيس وآخرون: آراء حول قديم الشعراء وجديده، مقال «بحور الشعر وأوزانه»، ص 25، وحولَ أهميَّةِ إنشادِ الشِّعرِ، انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 160: 172.

(*) تُعَدُّ الوظيفةُ الانفعاليَّةُ المبدأَ التَّنظيميَّ لباقِي الوظائف، وتشيرُ إلَى موقفِ المرسلِ منْ مختلفِ القضايَا الَّتي يتحدَّثُ عنْهَا، فهيَ تهدفُ إلَى تحديدِ انطباعاتٍ حقيقيَّةٍ أوْ تصنُّعيَّةٍ، أمَّا الوظيفةُ الإيعازيَّةُ تستحضرُ الدَّلائلَ المرتبطَةَ بالمرسَلِ إليهِ أوِ المخاطبِ.

(83) R. Jakobson، Essais de Linguistiquegenerale، p. 218 ، 219.

(84) انظر: مخيمر صالح، رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص 49.

(85) ابن عبد ربه: العقد الفريد، 228/3.

(86) انظر: مخيمر صالح: المرجع السابق، ص 50.

(87) للتَّعرُّفِ علَى المزيدِ منْ فلسفةِ أبِي العلاءِ فِي الحياةِ وزهدِهِ وتشاؤمه، انظر: د. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص 298: 300، وكذا كتابه، مع أبي العلاء في سجنه، ص 32: 90، سامي الكيالي، أبو العلاء المعري، دفاع المؤرخ ابن العديم عنه، ص 177، حامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، ص 62: 73، د.صالح حسن اليظي، الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري رؤية نقدية عصرية للتراث، ص 9: 53، 183: 185، د. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 114: 116، وكذا كتابه: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 381، 385، نيكلسون، تاريخ الأدب العباسي، ص91: 97، أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 348، د. عبدالستار السيد متولى، أدب الزهد في العصر العباسي، نشأته وتطوره وأشهر رجاله، ص 142: 167، د. يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص 164، 165، 176: 185، د. عبدالله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، ص 343: 356، أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص398: 401، سلمان هادى الطعمه، أعلام الشعراء العباسيين، ص 185: 202، تركي

المغيض، الزهد عند أبي العتاهية وأبي العلاء المعري، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب (2)، المجلد الرابع، 1412هـ، 1991م، ص 389: 449.

(88) أبو العلاء المعري: سقط الزند، شرح التبريزي، 977/3.

(89) نفسه، 259/2.

(90) أبو العلاء المعري: اللزوميات، 388/2.

(91) نفسه، 127/2.

(92) أبو العلاء المعري: اللزوميات، 173/2.

(93) انظر: أبا العلاء، رسالة الغفران، المقدمة، ص 7.

(94) أبو العلاء المعري: سقط الزند، شرح التبريزي، 162/2، وانظرْ كذلكَ: الصفدي، الغيث المسجم، 193/2، أحمد تيمور باشا، أبو العلاء المعري، نسبه وأخباره، شعره، معتقده، ص 119.

(95) أبو العلاء المعري: سقط الزند، شرح التبريزي، 1011/3.

(96) نفسه، 284/1.

(07) الصفدي: الغيث المسجم، 337/2.

(98) د. محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، ص 127.

(99) انظر: محمود على عبدالمعطي، شعر أبي الحسن التهامي دراسة فنية، ص 336.

(100) انظر: ابن رشيق، العمدة، 136/1، د. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 87.

(101) د. صلاح عيد: توازن الأطوال النبضية بين بحور الشعر العربي وشطوره، مجلة الشعر، العدد 68، أكتوبر 1992م، ربيع الآخر 1413هـ، ص 79.

(102) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 205، 266، 269.

(103) منْ هؤلاءِ علَى سبيلِ المثالِ: ابن عبد ربه، العقد الفريد، 496/5.

(104) انظر: د. رمضان عبدالتواب، المدخل إلى علم اللغة، ص 48.

(105) د. صلاح حسنين: المدخل إلى علم الأصوات، ص 23.

(106) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 248.

(107) راجعْ إحصاءَ حروفِ الرَّوِي فِي شعرِ رثاءِ الأبناءِ للدُّكتور مخيمر صالح فِي كتابِهِ: رثاء الأبناء في الشعرِ العربيِّ، ص 199.

(108) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: د. محمد ذيب النطافي، حركة الروي في شعر المتنبي، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 1984م،

ص 697، 698، 723، د. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 126، 127، د.حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص 83، 84، د. يسرية يحيى المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 99.

(109) الرِّدفُ هُوَ: حرفُ مدٍّ أَو لين قبلَ الرَّوي مباشرةً؛ فإذَا كانَ الرَّويُّ ألفاً وجبَ التزامُهُ بعينِه في كلِّ أبياتِ القصيدةِ، أمَّا إذَا كانَ واواً أو ياءً، فإنَّهُ يجوزُ أنْ يتبادلاَ فتأتي بعضُ الأبياتِ مردوفةً بالواوِ، وبعضُهَا بالياءِ. انظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادَّة «ردفَ»، 138/3، 139، الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 154.

(110) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 126.

(111) انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 269، د. صلاح عيد، توازن الأطوال النبضية بين بحور الشعر العربي وشطوره، مجلة الشعر، العدد 68، أكتوبر 1992م، ربيع الآخر 1413هـ، ص 75.

(112) د. حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، 42/1.

(113) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 109، 110، 120، برتيلمالمبرج، علم الأصوات، ص 187.

(114) د. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 127.

(115) انظر: د. إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 269.

(116) محمد الهادى الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 19.

(117) انظر: أبا هلال العسكري، الصناعتين، ص 321، ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 83، د. عبدالقادر حسين، فن البديع، ص 109، مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب، ص 269، محمد عزام، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، ص 177: 180، د. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 99.

(118) انظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادَّة «خطرَ»، 21/2، 22.

(119) نفسه، مادَّة «غررَ»، 99/3، 100.

(120) انظر: القزويني، الإيضاح، ص 542، الزنجاني، معيار النظار، 80/2، د. محمد إبراهيم عباده، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص74، مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، ص 427، د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 61/2: 64، د. عثمان موافي، في نظرية الأدب، ص 81، 82.

(121) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص 187.

(122) انظر: د. عبدالقادر حسين، فن البديع، ص 49.

(123) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادَّة «دهرَ»، 222/2.

(124) انظر: د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أُخرى، ص 363: 369.

(125) انظر: ابن رشيق، العمدة، 3/2، الزنجاني، معيار النظار، 88/2.

(126) د. عبدالقادر حسين: فن البديع، ص 126.

(127) انظر: ابن رشيق، المصدر السابق، 3/2، الزنجاني، المصدر السابق، 88/2.

(128) انظر: د. محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص 363: 369.

(129) انظر: د. محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأُدبي، ص 38، 39، د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، 179/1.

(130) عبدالرحيم الرحموني، محمد بو حمدي: تحليل لُغَوي أُسلوبي لنصوص من الشعر القديم، ص 103.

(131) العباسي: معاهد التنصيص، 9/2.

(132) الزنجاني: معيار النظار، 155/2.

(133) د. عبدالقادر حسين: فن البديع، ص 91.